HISTORIA GENERAL

DE LAS

LITERATURAS HISPANICAS

COLABORAN EN ESTE (IV, 1) VOLUMEN
LOS EMINENTES ESPECIALISTAS:

D. ANTONIO PAPELL †
Catedrático de Literatura.

D. MIGUEL BATLLORI, S. I.
Investigador y publicista.

D. FERNANDO LÁZARO CARRETER
Catedrático de la Universidad de Salamanca.

D. AGUSTÍN DEL SAZ
Catedrático de Literatura.

D. ÁNGEL DEL RÍO
Profesor de la Columbia University de Nueva York.

D. E. CORREA CALDERÓN
Catedrático de Literatura.

D. JOSÉ SUBIRÁ
Secretario del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

D. VICENTE RISCO
Escritor y Profesor.

D. JESÚS LARA
Profesor de la Universidad de Cochabamba.

D. FRANCISCO MONTERDE
Profesor de la Universidad de México.

D. MAX HENRÍQUEZ UREÑA
Escritor y Diplomático.

D. GUILLERMO LOHMANN
Escritor y Diplomático.

D. AUGUSTO RAÚL CORTAZAR
Escritor

D. B. VARELA JÁCOME
Profesor de Literatura.

D. JORGE RUBIÓ BALAGUER
Director de la Sección de Literatura Catalana del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Miembro del I. de E. C.

HISTORIA GENERAL
DE LAS
LITERATURAS HISPÁNICAS

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN
DE
D. GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

IV
SIGLOS XVIII Y XIX

PRIMERA PARTE



EDITORIAL VERGARA
BARCELONA

Primera Edición: 1963

Reimpresión: Diciembre 1968



© Vergara, S. A. 1968

Depósito legal: B. 38.305-1968

GRAFICAS ROMAN, S. A. — VALENCIA, 387-389 — BARCELONA

El volumen IV de nuestra HISTORIA GENERAL DE LAS LITERATURAS HISPANICAS se divide en dos partes, bajo el mismo epígrafe general: SIGLOS XVIII Y XIX.

Incluirán, pues, una y otra — a través de la sucesión, no siempre fácil, de los distintos capítulos — la línea barroca, viva en el Setecientos; la tradición popular que enlaza con el hervor romántico; el gran momento central del Neoclasicismo, en sus aspectos sucesivos de creación formal y de contenido estético y filosófico; la inquietud prerromántica; el pleno Romanticismo, con su brillante, breve vida, y, finalmente, las reacciones contra esta escuela, que llenan la segunda mitad del siglo XIX.

La dinámica de los gustos y de los estilos se ha acelerado, y las estéticas literarias se suceden a un ritmo mayor que en los siglos XVI y XVII. De ahí la dificultad de ordenación de este período especialmente fluido y cambiante, en el que sorprendemos a cada momento, encabalgándose, el rastro de las escuelas que declinan, el estilo que triunfa y el estremecimiento del que va a sucederle. Ejemplo insigne de esta complejidad es el mismo siglo XVIII que, con su apariencia meramente lúdica, es uno de los fragmentos de la historia literaria más cargados de pensamiento trascendental. Si se añade a todo ello la complicación derivada del estudio de las diversas literaturas hispánicas (peninsulares y ultramarinas), que constituye la característica fundamental de nuestra obra, se comprenderá que los problemas de confección de este volumen hayan sido especialmente arduos. A ellos deben añadirse los que acarrea toda obra de colaboración en la que las normas impartidas (por la generosa bondad de quienes nos han ofrecido su vasto saber en medida superior a la prevista) no han sido siempre fielmente interpretadas.

Deben considerarse, pues, las dos partes de este volumen IV de nuestra obra, como una unidad bibliográfica que contiene la sucesión de las literaturas hispánicas de los siglos XVIII y XIX, y cuya ordenación metodológica ha debido hacerse sorteando una serie de problemas técnicos (especialmente el de la continuidad dentro de cada literatura) que la perspicacia de nuestros lectores sabrá comprender y, por lo tanto, perdonar, en aras de la urgencia que tenía la continuidad de nuestra obra.

G. D.-P.

LAS INSTITUCIONES LITERARIAS DEL SIGLO XVIII

por

ANTONIO PAPELL †

Las Academias

El siglo XVIII padece fiebre academicista, como veremos, debido a la influencia de Francia y de Italia, países creadores de numerosas instituciones de esta índole, ora oficiales, ora privadas. Al principio sólo se preocupan del arte y de las letras; luego extienden sus actividades a las ciencias.

La academiofilia hizo prosperar no pocas instituciones de carácter literario, de vida más o menos perdurable y de eficacia, en general, digna de encomio, más por sus propósitos que por sus hechos. Estimuló grandemente a la juventud y gracias a su impulso no pocos poetas pudieron destacarse y triunfar.

Para evitar confusiones, el lector ha de tener presente que el vocablo *Academia* presenta en este siglo — como en el nuestro — dos acepciones dispares: *academia*, en sentido de reunión selecta de hombres encaminados a hacer prosperar distintas actividades literarias, artísticas, científicas, etc., y otra, como un mero centro de enseñanza. Algunas, cual la de Bellas Artes de San Fernando, por ejemplo, englobaron estos dos aspectos.

Academia Española

Don Juan Manuel Fernández Pacheco (1650-1725), marqués de Villena y duque de Escalona, era uno de los cortesanos más afectos a Felipe V y un varón de sólida cultura; al decir de Saint-Simon, «un homme bon, doux, honnête, sensé..., en fin, l'honneur, la probité, la valeur, la vertu même». Sirvió con entusiasmo al primer monarca borbónico en la Guerra de Sucesión y obtuvo los cargos de virrey de Cataluña, Navarra, Aragón, Sicilia y Nápoles, y el de mayordomo mayor de palacio.

De su estancia en Italia trajo el marqués su admiración fervorosa por la cultura de aquellas luminosas tierras — quizá no del todo bien interpretada —, reuniendo en su palacio de Madrid a un grupo selecto de amigos que hablaban de arte y de poesía. Puede decirse que ésta fué la primera tertulia literaria del naciente siglo, que tuvo al poco, como veremos, una nube de imitadores, al estilo de los «salones» franceses. A ella acudían don Gabriel Alvarez de Toledo (1662-1714), de asombrosa erudición para su tiempo, poeta, historiador, teólogo, filósofo, autor épico burlesco y hombre de ciencia, que murió en la flor de su capacidad intelectual, víctima, al parecer, del excesivo estudio; el leonés don Juan Ferreras (1652-1735), párroco de San Pedro y San Andrés, de Madrid, bibliotecario e historiador; don Andrés González de Barcia, abogado madrileño (muerto en octubre de 1743), recopilador de las crónicas de Indias; los padres José Casani y Bartolomé Alcázar, distinguidos jesuítas, maestro de matemáticas en el Colegio Imperial el primero (muerto en 1750) y excelente his-

toriador el segundo (fallecido en 1721); fray Juan Interián de Ayala (1702-1771), mercedario y catedrático de hebreo en Salamanca, y don Antonio (y no Diego, como se ha dicho) Dongo Barnuevo, bibliotecario del rey. La reunión obtuvo un éxito tan lisonjero, que bien pronto fué aumentada con nuevos elementos en las figuras de don Vicente Squarzafigo Centurión y Arriola (muerto en 1737); don Jesús de Solís y Gante, marqués de Castelnuovo, conde de Saldueña y duque de Montellano; don Francisco Pizarro; don Vicente Bacallar, marqués de San Felipe, y el marqués de San Juan, feliz traductor del *Cinna*.

De las discusiones que allí se promovieron y de los problemas que se plantearon surgió el deseo vehemente de fundar una institución que tuviera por objetivo «proponer reglas de buen gusto, así en el pensar como en el escribir», y cuyos trabajos se extendieran a todos los ramos del saber humano, divididos por el sistema experimental e inductivo patrocinado por Bacon. Pero tal aspiración era demasiado ambiciosa para ser llevada a la práctica, y se restringieron las actividades al «estudio y conservación de la pureza del idioma castellano». El marqués de Villena se dirigió al Rey pidiéndole permitiera formar «bajo la Real autoridad una Academia Española, que se exercite en cultivar la pureza y elegancia de la lengua castellana: la qual se componga de veinte y quatro Académicos, con la facultad de nombrar los oficios necesarios, abrir sellos y hacer estatutos convenientes». El duque de Montellano propuso el lema «Con el ocio, lo lucido desluce. Rompe y luce», que se trocó por el emblema del crisol y la leyenda «Fija, limpia y da esplendor» (señalar la forma correcta del vocablo, depurarla de voces extrañas y prestigiar las palabras), celebrándose la primera junta el 6 de julio de 1713 y tomando carácter oficial el 3 de octubre del año siguiente. Constaba de veinticuatro plazas, un director y un secretario, según sus primeros estatutos, copiados de los de la Academia Francesa, que propugnaban la necesidad de redactar una historia de la lengua y un arte poética; pero estos dos propósitos se difirieron también debido a las dificultades del momento, sobre todo en lo que concernía a la cuestión de principios de arte poética española, comprendiendo los noveles académicos que se hallaban en el cruce de dos caminos divergentes: el de la preceptiva francesa y el de la tradición estilística española. Prosperó la decisión de unificar el habla de ese mosaico de fonemas que es la Península hispánica y limpiarla de voces extrañas y de neologismos culteranos y conceptistas — ¡como si Góngora y Quevedo no fuesen las máximas autoridades forjadoras del idioma! —, y de ahí el *Diccionario*, que fué llamado de *Autoridades;* monumento insigne para su tiempo, aunque es curioso comprobar que gran parte de los ejemplos tomados como «autoridades» están precisamente sacados de escritores culteranos y conceptistas; «lo cual – observa Menéndez y Pelayo — demuestra cuán lejos estaban aquellos egregios fundadores de rendir servilmente parias a la corrección francesa». La preocupación selectiva hizo que se desecharan voces autorizadas por el pueblo, con lo que perdió su natural y abundantísima riqueza. Nada más lejos del pueblo y, por ende, de sus inmensas canteras léxicas, que aquellos señores de insigne prosapia, forjadores del *Diccionario*, que las despreciaban por estimarlas de condición servil.

Su primer director, marqués de Villena, ocupóse en leer, extractar y sacar autoridades de los Argensolas y definir las voces de caza y pesca; don Tomás Pascual Azpeitia († 6 abril 1750), las voces aragonesas tomadas de los fueros; don Gabriel Álvarez de Toledo, las autoridades de las crónicas antiguas; don Andrés González Barcia, las del *Fuero Juzgo;* fray Juan Interián de Ayala, las de Mena, Garcilaso, Pérez del Pulgar, coplas de Mingo Revulgo, definiendo, además, voces de la música; el padre Alcázar entresacó las autoridades del libro de Andrés Laguna sobre Dioscórides; enumeró los términos de la cantería y los provincianismos murcianos; el padre Cassani compuso un *Discurso sobre las*

Etimologías, extractando autoridades de las obras de santa Teresa de Jesús y acaudalando pacientemente las voces artesanas; el padre La Reguera trabajó en las correspondencias latinas y en los glosarios de varios oficios. Nuevos coautores completaron la obra, que se publicó finalmente con el título especioso de *Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la Lengua. Dedicado al Rey Nuestro Señor Don Phelipe V (que Dios guarde), a cuyas Reales expensas se hace esta obra* (Madrid, Francisco del Hierro, impresor de la Academia Española, 1726). En 1726 salió el primer tomo y en diversas imprentas (1732, 1734, 1737 y 1739) los seis de que constaba. En el prólogo el padre Cassani inserta la historia de la Academia, de sus juntas y estatutos, siguiéndole tres *Discursos:* uno sobre el origen del castellano; otro sobre etimologías y el tercero sobre ortografía. En 1738 pretendióse corregirle y formar un *Suplemento*, pero se dedicaron las actividades de los académicos a la redacción de la *Ortografía*, que vió la luz en 1742 y se reeditó en 1754, 1762 y 1770...

Desde luego, fué la obra más completa de su clase aparecida en Europa. El éxito superó las esperanzas de los académicos, que iniciaron una segunda edición, que quedó truncada en 1770 en el primer tomo. En las reimpresiones sucesivas se redujeron los seis volúmenes a uno y se suprimieron las autoridades.

La aparición de la Academia y de su *Diccionario* desconcertó a no pocos autores: no en lo que en sí mismas representaban, puesto que ambas creaciones eran irrebatibles en cuanto a la patriótica intención con que se crearon; pero la finalidad práctica no fué bien comprendida en sus primeros tiempos, ni aun por hombres tan lúcidos y tan cultos como el padre Feijóo, el cual opina en la *Carta* 33 *(Introducción de voces nuevas):* «Aunque tengo por obras importantísimas los diccionarios, el fin que tal vez se proponen sus autores de fijar el lenguaje, ni le juzgo útil ni asequible. No útil, porque es cerrar la puerta a muchas voces cuyo uso nos puede convenir; no asequible, porque apenas hay escritor de pluma algo suelta, que se proponga contenerla dentro de los términos del *Diccionario.* El de la Academia Francesa tuvo a su favor todas las circunstancias imaginables para hacerse respetar de aquella nación. Sin embargo, sólo se halla dentro de ella una obediencia muy limitada». Feijóo conocía sobradamente el espíritu de rebeldía que palpitaba en el corazón de los escritores de su época, que se burlaban de toda pragmática. Sirva de ejemplo este fragmento de carta escrita por don Nicolás Fernández de Moratín a su amigo don Eugenio Llaguno: «A mí no me agradan los reglamentos de la Academia, y mientras no se hagan otros, no seré yo miembro de aquel cuerpo... La Academia, si ha de valer algo, necesita de los sabios, y éstos para nada necesitan de la Academia».

El ataque más recio que tuvo que soportar se lo infirió «Justo Vindicio», o sea Mayans y Siscar, en una de sus *Cartas Latinas*, afirmando que «los académicos no investigaron como debieran el origen de las voces; que no han hecho sino seguir el *Vocabulario* de Sebastián de Covarrubias; que se omiten muchos vocablos antiguos y que veinticuatro hombres tardaron diecisiete años en empezar a publicar una obra que en seis meses pudiera haber compuesto un hombre solo». Bien es verdad que los veinticuatro componentes emplearon diecisiete años en solventar la ardua misión impuesta por la Academia; sin embargo, es justo confesar que, por lo menos, batieron el «récord»: el Diccionario de la Academia Francesa fué redactado en sesenta y cinco años, con la contribución de cuarenta especialistas, y no es mejor que el nuestro.

Otras críticas son la *Carta del Maestro de Niños a don Gabriel Alvarez de Toledo* (1713), y *Jornada de los coches de Madrid a Alcalá, o satisfacción al Palacio de Momo* (Zaragoza, 1714), atribuídas a don Luis de Salazar y Castro, ayuda

de cámara del Rey, hombre vanidoso y presumido que fué, quizá deliberadamente, olvidado en la lista de fundadores, a pesar de ser cronista de Indias y de tener escritos, según se afirmó, cerca de doscientos volúmenes; el cual dice, entre otras cosas no exentas de gracia: «Hombre o Fantasmón, hónrese con el nombre de académico todo lo que quisiere, pero no nos muela con los soñados magisterios de una congregación recién nacida. Déjela crecer, obrar, enseñar, y que al estímulo de sus aciertos solicitemos ser sus oyentes, porteros o monacillos los que ella gustaren; mas no quiera que con tanta anticipación y por una especie de violencia adoremos ese ídolo de su fantasía» (*Jornada de los Coches*, Madrid, 1714, pág. 333). Otros impugnadores son don Juan Vélez de León, secretario de las embajadas de Venecia, Francia, Alemania y Nápoles y el padre Antonio Eximeno *(Dell' Origine...)*, el cual opinaba que era un grave obstáculo para los progresos del entendimiento humano el pretender fijar el estado de una lengua viva, las palabras y la construcción de las frases. Don Juan Pablo Forner burlóse de ella en unos *Estatutos* que escribió para una academia particular, diciendo: «Artículo Primero. — ...No serán admitidos abogados ramplones, teólogos a machamartillo, médicos sistemáticos ni filósofos petimetres... El juramento único que se tomará a todo individuo será el de detestar la secta semigálica y defender a sangre y fuego el verdadero gusto castellano, así en prosa como en verso...». En la *Carta de don Antonio Varas al autor de la Riada*, escrita contra don Cándido María Trigueros, la acometida es más directa: «Llega a tanto el abandono en esta parte, que hasta un cuerpo muy sabio y respetable hizo imprimir años pasados un diálogo semipolítico con nombre de *Egloga*, cuyo estilo en unas partes es cómico, en otras trágico y en todas ridículo». Se refiere al concurso de églogas de la Academia, correspondiente al año de 1780, en que presentaron trabajos Iriarte y Meléndez Valdés. La Academia protestó del ex abrupto ante el Consejo, el cual ordenó recoger el folleto, prohibiendo a Forner, cuyo era el autor, publicar más obras escudado en un seudónimo.

La Academia, como asevera justamente Moratín, adolecía de «técnicos»: la mayoría de sus componentes tan sólo eran «dilettantes»: estaba, pues, condenada a una vida lánguida y gris, como ha ocurrido siempre. Pero nadie puede regatearle el mérito de haber contribuído a dignificar el camino — digámoslo con un término muy siglo XVIII — de la Ilustración.

Su *Gramática* viene editándose desde 1771 hasta nuestros días con la misma aridez y amazacotamiento — de «antifilosófica e impracticable» la tilda Ticknor —. Para conjugar las diversas maneras de escribir, don Vicente Squarzafigo redactó una *Disertación sobre la conveniencia de arreglar la ortografía de las voces a sus orígenes* y se pensó publicar un tratado a este respecto, para lo cual túvose en cuenta la ardua labor que desde Elio Antonio de Nebrija habíase ido desarrollando en este sentido. Al frente del *Diccionario* se insertaron unas consideraciones ortográficas exentas de sistematización — tablillas para tropezar a cada punto —, que después, como hemos visto, se editaron aparte. En 1817 introdujéronse en la *Ortografía* algunas modificaciones.

La lentitud de sus decisiones y su prurito de ponderación hicieron de ella un cuerpo anquilosado y poco simpático. Era, además, una institución inasequible para cuantos no se hallaban en las excepcionales condiciones que se requerían, pues la ciencia y el arte quedaban relegados en segundo término, como natural ornato al brillante espectáculo de sus sesiones. En cambio ingresaban en ella excelentísimas nulidades, salvo honrosas excepciones. Caso elocuente, curioso e insólito fué el acaecido con doña María Isidra Guzmán y La Cerda (1768-1803), hija del conde de Oñate y de la condesa de Paredes. Era una mujer despierta, amante de la cultura, con pujos poéticos, que cayó en la Corte como una «rara avis»; tanto, que el rey Carlos III hizo que la nombraran doc-

tora en Filosofía y Letras por la Universidad de Salamanca e ingresase en la Real Academia, en donde pronunció, en 1785, una extravagante *Oración del género eucarístico.*

«Ni ha formado filólogos — concluye Menéndez y Pelayo —, ni los ha buscado antes ha preferido aquellas personas de viso y brillo social que sólo se pagan de condecoraciones...» «Su influencia no pasó más allá del salón en que celebraba sus juntas», observa Leandro Fernández de Moratín.

Hasta mucho tiempo después de su instauración, la Academia no tuvo un local propio: durante sus primeros cuarenta años las juntas se celebraron en el palacio del marqués de Villena, ora bajo la presidencia de su primer director (1713-25), que ocupó la silla A, ora bajo la de su hijo don Mercurio Antonio López Pacheco († 7 junio 1738), ora bajo las de sus nietos don Andrés († 27 de junio 1746) y don Juan († 27 abril 1750). Rompió ese usufructo familiar su quinto director don José de Carvajal y Lancáster — elegido el 13 de mayo de 1751 y fallecido el 8 de abril de 1754—, siéndolo sucesivamente don Fernando de Silva Álvarez de Toledo, duque de Huéscar y de Alba — 17 de abril 1754— († 15 nov. 1776); don José Bazán de Silva, marqués de Santa Cruz — 21 noviembre 1776— († 2 feb. 1802); don Pedro de Silva y Sarmiento (presbítero y hermano del anterior, † 6 nov. 1808) — 4 febrero 1802 —; don Ramón Cabrera — 29 marzo 1814 —, dado de baja por R. O. de 18 de octubre de 1814; don José Miguel de Carvajal y Vargas Manrique de Lara, duque de San Carlos — 10 noviembre 1814— († 17 julio 1828), y don José Gabriel de Silva Bazán, marqués de Santa Cruz — 2 agosto 1829— († 4 nov. 1839). Del palacio de los marqueses de Villena pasaron los académicos a reunirse en la cada del juez de imprentas don Juan Curiel, natural de Sevilla, que era el más antiguo (nombrado en 1714 y alcanzando sesenta y un años de antigüedad en la Academia). González Palencia (*Noticias...*) dice que la casa radicaba en la calle de la Sartén, hoy Navas de Tolosa. En tiempo de Fernando VI tuvo su primera sede oficial — 1754 — en la Real Casa del Tesoro, aneja al Palacio, y en 1793 Carlos IV donóle un palacete en la calle de Valver de (R. D. de 20 de agosto).

En 1777 establecиéronse concursos bienales de literatura, que alcanzaron gran éxito, haciendo llover sobre la Academia montañas de papel, pues nunca se escribió tanto como en esa centuria. Hay que confesar, sin embargo, que no «lanzó», ni tan siuiera «descubrió» un solo poeta.

Al fallecer en 6 de noviembre de 1808 su presidente don Pedro de Silva, la Academia no eligió sucesor, debido a los acontecimientos por que pasaba la nación, celebrando muy pocas sesiones. En 1814 (10 de mayo) fué sorprendida cuando se hallaba en junta, encarcelándose a su presidente, don Ramón Cabrera y a sus más significados miembros — Vargas Ponce, Quintana, Tapia, González Carvajal, Martínez de la Rosa, etc. Del año 1808 al 14 nadie ingresó en ella. Del 1822 al 1830 tampoco se ocuparon las sillas vacantes, debido a las incidencias políticas que llevaron al ánimo de sus miembros dolorosas y lamentables escisiones, rozamientos que sólo podía modificar el tiempo.

Editó monumentalmente el *Quijote* (Madrid, 1780, 1782, 1787, 1819), en cuatro volúmenes (la última edición con la *Vida de Cervantes*, de Navarrete), el *Fuero Juzgo*, en latín y en castellano (1784) y otras interesantes publicaciones.

Tertulias

La tertulia literaria — academias malogradas, o en sazón, o academias en «petit comité» — es la tónica del siglo, al que dió gran impulso cultural, si bien fué la incubadora de polémicas encarnizadas, por mor de ese prutito tan español de personalizarlo todo.

Tertulia era casi siempre sinónimo de «bando», y sus componentes desconocían el dulce y digestivo encanto de una apacible charla de café. La pasión era su piedra de toque; la política, el clarín que daba orden de ataque; el denuesto, la espita por donde salían los malos humores. Por ello muy pocas prosperaron.

Son la nota más característica del siglo. Allí se va a discutir — «a soltar las velas de la locuacidad», como dice Feijóo —, a darse tono, a quemarse la sangre, a conspirar, a leer versos propios y a criticar los versos ajenos. Hay en ellas mucho ardor y un gran caudal de vacua suficiencia. Ya lo dice Leandro Fernández de Moratín en la *Epístola al Príncipe de la Paz:*

Sólo el pedante vocinglero, hinchado
de vanidad y ponzoñosa envidia,
todo lo sabe. En el café gobierna
los imperios del orbe, y mientras bebe
diez copas de licor, sorprende, asalta,
gana de Gibraltar el puerto y muro.
Consultadle, señor, veréis qué pronto,
cubriendo el mar de naves españolas,
sin fatiga, sin gasto, a Irlanda ocupa,
y los tesoros de Jamaica os pone
en la calle Mayor...

Las tertulias — literarias, artísticas, políticas, religiosas, jansenistas, conventículos indefinibles de eternos aburridos —, fueron miradas con justificada reserva y aun con terror pánico por los poderes oficiales, ya que la murmuración que de ellas surgía ocasionaba serios disgustos, a veces irreparables. De ello se queja el autor anónimo de un folleto que tiene por título *Tratado de las Tertulias, sacado a luz por un sacerdote de la Congregación de la Misión* (Barcelona Bernardo Pla, s.a.).

Hubo, no obstante, falansterios literarios serios y eficaces, integrados por los poetas más conspicuos de España. Citaré la más característica.

Tertulia de la Fonda de San Sebastián

Esta famosa reunión de artistas, o academia privada, se debe a la iniciativa de don Nicolás Fernández de Moratín y sus amigos.

El café de la Fonda de San Sebastián hallábase ubicado en una casa contigua al cementerio de la iglesia de este nombre, en la calle del Viento. Más tarde en su solar edificó el conde de Tepa un palacio, en la esquina de la Plaza del Ángel. Era su dueño un italiano llamado don Juan Antonio Gippini, el cual había alquilado un cuarto a un grupo de poetas y literatos y de hombres de ciencia, cuales eran:

Don Nicolás Fernández de Moratín, que ejercía las funciones de director.

Don José Cadalso, poeta triunfante, admirado de todos por su carácter, su cultura y su inagotable y generosa bolsa.

Don Ignacio López de Ayala, catedrático de poética en los Reales Estudios de San Isidro, autor de la discutida tragedia *Numancia destruída;* producción menos que mediocre, en la que cifraba todas sus ilusiones, que no eran pocas.

Don Francisco Cerdá y Rico, «anticuario» de Valencia, hombre de infatigable laboriosidad.

Don Casimiro Gómez Ortega, literato, farmacéutico y botánico.

Don Vicente de los Ríos, escritor cervantista.

Don Juan Bautista Muñoz, historiador destacado.

Don Tomás de Iriarte, el fabulista.

Don José de Guevara y Vasconcelos, abate del setecientos, muy pulcro en su indumento, censor perpetuo de la *Sociedad Económica Matritense* y ministro honorario del Consejo de las Órdenes.

Asistían a las reuniones varios estetas y sabios italianos, a saber:

Don Mariano Pizzi, médico y catedrático de árabe en los Reales Estudios.

Don Juan Bautista Conti, poeta, gran amigo de Leandro F. de Moratín.

Don Pedro Napoli Signorelli, tratadista de estética, la ciencia de moda, que se hallaba en España recogiendo datos para una obra que escribía sobre el teatro.

Tratábase, como temas de rigor, de teatros, de toros, de amores y de versos y se leían y criticaban obras de autores españoles y extranjeros, recitándose versos latinos de don Juan de Iriarte, humanista afamado y tío de don Tomás.

Todos eran clasicistas y, por ende, bienquistos de los poderes públicos, aunque más italianizantes que afrancesados, por la presencia de los aludidos extranjeros, que ejercían sobre ellos un poderoso influjo. Comentáronse las obras de Rousseau, la *Poética* de Boileau y las tragedias y comedias francesas más aplaudidas. Cadalso dió a conocer las primicias de sus *Cartas marruecas;* Iriarte, sus *Fábulas;* Ayala, sus producciones dramáticas, el primer tomo de las *Vidas de españoles ilustres,* con el título de *Plutarco español* y la tragedia *Adonis,* «que probablemente se habrá perdido», observa Leandro; López de Sedano, su *Parnaso español.* Italianos y nacionales rivalizaban en recitar sonetos y canciones de Petrarca, Tasso, Frugoni, Ariosto, Filicaja y Chiabrera. Nicolás Moratín indujo a su amigo Conti a traducir al toscano las mejores composiciones poéticas de Garcilaso, Herrera y los Argensola. Por otra parte, Signorelli aceptó no pocas sugerencias de sus camaradas respecto a su teoría dramática — especialmente del bilioso don Nicolás —, entre ellas el odio a don Ramón de la Cruz, para la obra que estaba componiendo, titulada *Historia crítica de los teatros,* que se publicó en 1777-78.

La tertulia fué perdiendo importancia con la salida de Madrid de Cadalso, Conti, Ayala e Iriarte, extinguiéndose al fin por falta de calor y aun de asistentes.

Sociedades económicas

El progreso, la filantropía, la economía y los maravillosos avances de las ciencias absorbieron la atención y cautivaron a los varones del siglo XVIII deseosos de emular a las naciones más avanzadas de Europa, fomentando por ello la creación de numerosas sociedades económicas — «moradas del patriotismo», las llama Jovellanos —, que orientaron y encauzaron las vocaciones de las juventudes hispánicas.

La idea germinó en la *Academia de Azcoitia,* reunión que, como se sabe, acogía en su domicilio el conde de Peñaflorida con dos amigos íntimos: don Manuel Ignacio de Altuna y Portu (1722-69), admirador y amigo personal de Juan Jacobo Rousseau, con quien se había relacionado en Venecia y en París, y don Joaquín María de Eguía y Aguirre, marqués de Narros (1733-1803), de arraigada convicción enciclopedista. Se les conoce en la historia de la cultura con el nombre de «Los Caballeritos de Azcoitia», así bautizados por el padre Isla. Al principio tuvo el bombre de *Academia de Ciencias Naturales;* poco después y con motivo de celebrar el triunfo de un largo pleito sostenido por la villa de Vergara con otra villa vecina, tuvieron lugar suntuosas fiestas, en las que se cantó una ópera cómica traducida del francés, representada por el conde de Peñaflorida y sus amigos el día 11 de septiembre de 1764. Terminada la fiesta

y bajo el imperio de la melancolía que se sigue de todo estado feliz, acordóse fundar, a imagen de la academia azcoitiana, la llamada *Sociedad Bascongada*, que bien pronto adquirió un nuevo rumbo, preferentemente pedagógico, para «preparar a la juventud y fomentar, perfeccionar y adelantar la agricultura, la economía, las ciencias y las artes y todo cuanto se dirige inmediatamente a la conservación, alivio y conveniencias de la especie humana».

Aprobados oficialmente los estatutos de la *Sociedad Bascongada de Amigos del País* en abril de 1765, mereció cálidos plácemes del Gobierno.

En el artículo primero de los mismos se dice: «La Sociedad Bascongada de los Amigos del País es un cuerpo patriótico, unido con el único fin de servir a la Patria y al Estado». Sus dos obras más dignas de aplauso fueron el *Seminario de Vergara* y la *Casa de Misericordia*, de Vitoria. «Este *Seminario Vascongado* —dice Sempere y Guarinos *(Ensayo...)* ha sido el primero de España en donde se une la virtud con la enseñanza de las ciencias más útiles del Estado. Vergara es el primer pueblo en donde se han fundado cátedras de Química y Metalurgia.» Cuando en 1767 se expulsaron de España a los jesuítas, la Sociedad ocupó su colegio de Vergara, fundando en él un centro de enseñanza (1776) que, como todas sus iniciativas, tuvo gran fama, inaugurándose con el nombre de *Escuela Patriótica*, y poco después con el de *Real y Patriótico Seminario de Vergara*. En 1766 salió el primer tomo de *Memorias*, titulado *Ensayo de la Sociedad Vascongada de los Amigos del País, dedicado al Rey N. S.* (Vitoria, 1768).

El éxito de esta institución fué insospechado. Campomanes, en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774), varias veces editado por el Consejo de Castilla, manifestaba la conveniencia patriótica de favorecer la constitución de las *Sociedades Económicas* en todas las provincias del reino. Cincuenta y cuatro se crearon en España a su imitación, ocupando el primer lugar la *Matritense*, debido a instancias de tres beneméritos ciudadanos: don José Faustino Medina, don Vicente Rivas y don José Almarza, para lo cual el Consejo de Castilla les habilitó una sala en el Ayuntamiento. El 9 de noviembre de 1775 una Real Cédula concedía su instalación y aprobaba sus *Estatutos*, con el lema «Socorre enseñando». Su objeto era el fomento de la industria popular, de las artes y oficios, de la cría de ganados y del establecimiento de escuelas patrióticas en todo el reino; es decir: la puesta en práctica de las sugerencias emitidas en el citado *Discurso* de Campomanes. La *Sociedad* recibió entusiasta protección de los poderes públicos y en especial de Aranda, Campomanes y Cabarrús. Celebró certámenes públicos, recibió cuantiosos donativos y fué objeto de máxima consideración por parte de todos los españoles amantes de la ilustración. Estaba integrada por un director, un vicedirector, un censor, un contador, un tesorero y un secretario. Adjunta a ella funcionaba una *Junta de Damas*, aceptada en 1774 por el rey e integrada por catorce señoras, para «dirigir y fomentar los conocimientos y aplicación de las labores femeninas».

La atención puesta por los sucesivos Gobiernos a esas fundaciones no se amenguó en el decurso de los tiempos, a pesar de la guerra, de las luchas políticas y religiosas. En 14 de julio de 1786, una R. O. dispone que informen al Supremo Consejo «sobre cuanto ha trabajado cada una, causas de la decadencia que se teme y medios para evitarla». El 28 de noviembre de 1812 las Cortes españolas disponen lo siguiente: «Se pondrán en activo ejercicio las sociedades económicas de los amigos del país donde se hallen establecidas, y se establecerán otras en las capitales de provincia y ciudades principales en que no las haya. La Regencia y las Diputaciones provinciales excitarán y protegerán el celo de los ciudadanos ilustrados para que las formen o se adscriban a las ya formadas, dejando a los mismos socios la facultad de elegir los oficios y las personas que en lo sucesivo se hagan dignas de ser admitidas en ella por su instrucción y méritos.»

Las cincuenta y cuatro asociaciones quedaron reducidas a treinta y dos en el año 1820, a saber: Baeza, Toledo, Zaragoza, Granada, Murcia, Sevilla, Soria, Tudela de Navarra, Valencia, Gran Canaria, Tenerife, Mallorquina, Zamora, Segovia, Oviedo, Lucena, Cuenca, León, Valladolid, Ávila, Riojana, Jaén, Cantábrica, Córdoba, Badajoz, Alcaudete, Palencia, Burgos, Cádiz, Baena, Écija y La Habana.

La prensa

Las primeras publicaciones periódicas pertenecen a épocas muy anteriores al siglo XVIII, aunque ni se llamaban periódicos ni tenían la finalidad de los tiempos modernos, ni menos mucho alcanzaron la extraordinaria difusión que han obtenido. Eran papeles sueltos, de corta extensión, en los cuales se relacionaban sucintamente los hechos más relevantes. Son al periódico lo que las crónicas medievales a la historia. Llamábanse *Relaciones*, *Gacetas*[1] o, simplemente, papeles sueltos. En Inglaterra adoptaron el nombre de *Magazines*; en Francia, por directa influencia, *magazins;* en Alemania, *Zeitung* desde el siglo XVI.

El nombre francés de *Gaceta* hizo fortuna en todos los países (se ha dicho que deriva de una pequeña moneda veneciana llamada «gazzetta»). En 1641 apareció en Barcelona la *Gaceta*, que daba noticias extranjeras, preferentemente italianas. Este es el nombre de la primera hoja semanal que vió la luz en París el 30 de mayo de 1631, debida al médico Théophraste Renaudot; en 1762 se editó dos veces por semana y a fines del siglo XVIII, diariamente. En 1650 Loret funda la *Gazette Burlesque*, y en 1655 Denis Sallo el famoso *Journal des Savants*, mentor y guía de nuestro *Diario de los Literatos de España*. En Londres, algunas de esas publicaciones tenían vida próspera a principios del setecientos, como *The Times* y *The Observer*.

El tipo de revista literaria debe atribuirse a los ingleses José Addison (1679 a 1719) y Mr. Steele, en su publicación *The Guardian* (82 números; de 12 de marzo a 15 de junio de 1713, editada por J. Tonson, Londres, 1729), aun cuando pueden citarse dos publicaciones antecedentes con cierto carácter de revista: *The Tatler* y *The Spectator*.

El auge periodístico sobrepasa todas las esperanzas, aun de los más optimistas. Dice Sempere Guarinos en su *Ensayo* (1786, III, 15): «Está ya tan generalmente conocida la utilidad de los diarios, que apenas hay Corte alguna en Europa, ni ciudad principal que carezca de ellos. En París trabajan en los diarios, mercurios y otras publicaciones periódicas las mejores plumas de la Francia... El Gobierno los protege; y sin duda se le debe a ellas una gran parte de la ilustración de aquella nación».

El periodismo español, como constatará el lector, tuvo gigantesco volumen en el decurso de los tiempos: en cantidad, no en calidad, aunque deben rebatirse por injustas las despectivas frases que nos dedica el crítico francés monsieur Eugène Hautin, cuando dice: «L'Espagne est un pays oú la presse périodique demeura le plus longtemps arriérée. Avant la révolution de 1820 il n'y avait à Madrid qu'une gazette officielle, tres peu véridique.... et quelques feuilles consacrées à l'annonce de fêtes ecclésiastiques». Hautin poseía muy escasas referencias para enjuiciar el periodismo español, como se verá.

Descartando los *almanaques*, que tenían extraordinaria difusión, el periodismo inicia su vida en el siglo anterior con las *Gacetas*. Andrés de Almanza y Mendoza y Luis Pellicer publican la *Gaceta de tres meses y Sumario de las nuevas*

[1] Suprimo la anticuada grafía *Gazeta*, que ostentan la mayoría de tales publicaciones.

de la Corte, que son, con los *Avisos*, los primeros periódicos españoles. De 1660 a 1661, a imitación de algunas publicaciones europeas, sale, con carácter semioficial, la *Relación o Gaceta de algunas cosas particulares, así políticas como militares, sucedidas en la mayor parte del mundo hasta fin de diciembre de* 1660, *por Julián de Paredes, impresor de los libros de la Plaza del Angel*, cuyo primer número, según Hartzenbusch, es el de febrero de 1661. No sabemos por qué motivo el señor Pérez de Guzmán (*Bosquejo histórico de la Gaceta de Madrid*, «La Gaceta», agosto de 1902) dice que lo fué en 1621. Salía sin fecha fija, al conjuro de los sucesos, del humor y de la pecunia de sus editores. En 1677 era semanario y fué adquirido por don Juan de Austria Calderón, el cual concedió el privilegio de publicación a don Francisco Fabro Bremundano, su secretario de lenguas. Al año siguiente la editaba don Bernardino de Villadiego, impresor de su majestad, hasta 30 de abril de 1680, en que se suprimió, no se sabe por qué motivo (otros dicen que la supresión es de 1678). En 1697 salía con el título de *Gaceta de Madrid*. Sus redactores procedieron siempre con la más acrisolada rectitud profesional, como no se vió más en el siglo. Refiriéndose a este periódico, escribe Feijóo en su *Teatro (Fábulas Gacetales)*: «No hay gacetas más verídicas, y acaso aun tanto... Ojalá tomasen ejemplo de ella otras que se imprimen en España».

En 1710 (o 1725) su impresor era don Juan de Ariztia, calle de Alcalá, 4, quien abandonó su trabajo en 1737. Más tarde (1762) pasó a ser propiedad del conde de Saceda y poco después la adquirió el Estado por setecientos mil reales, editándose en la imprenta fundada por el Gobierno que se llamó imprenta Real.

En 1778 salía los martes y los viernes, y en 1808, diariamente.

Durante la dominación francesa continuó publicándose. El 6 de diciembre de 1808 pasó a ser órgano oficial de los napoleónicos hasta 17 de agosto de 1812, fecha en la caul, recién salido de Madrid José I, apareció con el título de *Gaceta de Madrid bajo el Gobierno de la Regencia de las Españas*.

Al pasar a Sevilla en 1808 el Gobierno legítimo, se publicó en aquella ciudad la *Gaceta Ministerial de Sevilla y Gaceta del Gobierno*, y en 6 de enero de 1809, en Cádiz, apareció con el título de *Gaceta de la Regencia de España e Indias*, cuyo primer número vió la luz el 13 de marzo. El 3 de junio de 1813 se editó, como he dicho, la *Gaceta de Madrid bajo el Gobierno de la Regencia de las Españas*, cambiando el nombre en 1820 por el de *Gaceta del Gobierno* y al año siguiente (13 de junio) por el de *Gaceta de Madrid*, que subsistió hasta 1936.

Con el siglo, el auge de los periódicos sobrepasa en mucho todos los cálculos. Había para todos los gustos, clases y tendencias: políticos, literarios, religiosos, satíricos. La distribución era muy distinta de la actual: tenía un carácter puramente local, ciudadano, municipal y hasta familiar. Extractamos de un artículo del «Doctor Thebussem» un expediente incoado en 1792 para la creación de un diario en Granada, que había de constar de las secciones siguientes: La vida del santo del día; la iglesia en que haya festividad, indulgencia o novena; las novedades particulares que ocurran; las pérdidas y los hallazgos; las ventas y alquileres; los criados o criadas que solicitan acomodo; las amas de leche; los viajes y retornos de coches y calesas; la llegada y partida de los cosarios, y entradas y salidas de barcos; los sábados, los precios de varias especias; un punto de historia y, de cuando en cuando, una pieza de poesía; «y, en fin, se publicará lo que se juzgue conveniente a beneficio del público, sin mezclar cartas con pretexto de respuesta ni otra cosa que no se dirija a utilidad e instrucción».

A principios del siglo XIX el periódico tuvo mayor amplitud y carácter literario. En 18 de agosto de 1821, *El Censor de Madrid* (tomo x, núm. 53) publicaba un artículo lleno de videncia maravillosa, del cual transcribimos los siguientes títulos: «De la importancia u utilidad de los periódicos; de la protec-

ción que debe dispensárseles por los Gobiernos liberales; de la imparcialidad con que están escritos y de las obligaciones de sus redactores».

La prensa tuvo, como todo, sus impugnadores. Unos, con razón, censuraban los duelos personales exentos de todo rubor que se disparaban unos papeles a otros; la baladí consistencia intelectual de la inmensa mayoría de tales publicaciones; otros abogaban por la supresión radical de los mismos por considerarlos un grave peligro para la moral. Así don Domingo Ugena escribía el folleto *Entusiasmo alegórico, o novela original intitulada Pesca literaria que hizo Minerva de papeles anónimos en uno de los días en que estaba más cargada la atmósfera de Madrid de escritores periódicos* (Madrid, 1788). El padre Rafael Vélez escribe en su *Preservativo contra la Irreligión* (Prólogo): «El abuso de la imprenta ha puesto en manos de nuestros españoles unas armas desconocidas de sus padres, que aunque se les dice son para su ilustración y defensa de sus derechos, no son en realidad sino para que ellos mismos se den muerte, dividiendo la opinión pública, debilitando su energía, y entibiando el entusiasmo religioso que los ha movido». Todos los antagonistas desconocían el inmenso beneficio que rinde la prensa a la cultura popular. En cambio, cerebros perspicaces comprendieron el imponderable valor de ese amanecer radiante que venía a iluminar, como un milagro, el cerebro de la inquieta humanidad: así lo expresa el núm. 1 del *Semanario de la Sociedad Económica de Amigos del País*, de Palma de Mallorca (año XIII): «Los papeles periódicos han sido mucho tiempo ha el más plausible hallazgo con que las naciones cultas han ido saliendo poco a poco de la barbarie, a medida que la razón se iba esclareciendo en fuerza de semejantes escritos.»

Problema difícil, si no insoluble, es el de los colaboradores: la inmensa mayoría de ellos se escudan en seudónimos, debido, principalmente, a las luchas polémicas que unos y otros libran sin cesar.

LA LITERATURA HISPANO-ITALIANA DEL SETECIENTOS

por

MIGUEL BATLLORI S. I.

En una historia de las literaturas hispánicas como la presente, que abarca todas las manifestaciones literarias de España cualquiera que sea el vehículo lingüístico manifestativo, hay que formar epígrafe aparte con un buen grupo de escritores setecentistas que, habiendo pasado gran parte de su vida en Italia, se resisten a ser encuadrados en el marco general de la literatura española de su época

Su exponente diferencial no es sólo cuestión de lengua, sino de espíritu y de significado; que ni usan del italiano con exclusividad, sino en armónica alternancia con el español y el latín, ni dejaron de divulgarse en España las obras principales, casi contemporáneamente traducidas al castellano por sus mismos autores o por sus amigos. La discriminación es, como digo, más honda.

Viviendo y actuando en otro marco geográfico y en distinto ambiente cultural, todos sus escritos, aun los que directamente se refieren a su propia patria, están condicionados por el diferente clima en que nacieron: la Italia del siglo XVIII, la de los últimos floripondios barrocos en sus primeros decenios, la del pleno triunfo neoclásico y la de los primeros sentimentalismos prerrománticos en sus finales angustiosos, cuando las conquistas de Bonaparte y las sacudidas revolucionarias empujaban hacia un ocaso inapelable la ficción arcádica heredada del lejano primer humanismo. Pero en aquel inmenso bosque Parrasio que era toda la Italia dieciochesca, surgía una flora nueva, la erudición grecorromana e itálica, que engarzaba todas las Academias prolíficamente diseminadas por la península y hacía estremecer su banalidad convencional con un profundo y espontáneo sentimiento de unidad cultural e histórica, base indispensable del ya inminente *Risorgimento.* Como reacción y defensa contra ese nacionalismo itálico incipiente, forzosamente antiespañol en su misma esencia, se explica el nacionalismo exacerbado de los escritores españoles de este grupo; nacionalismo representado principalmente, en su forma más pasional, por dos catalanes, Masdeu y Llampillas, y en su forma más cortés y afable por un valenciano, Juan Andrés. Y es cabalmente este nacionalismo hispánico el que lleva a los tres a una interesantísima revalorización supervalorada de la historia y de la cultura medievales de Cataluña y de Valencia, rasgo del todo romántico en personajes tan enraizadamente neoclásicos. Si a todo ello se suman los influjos italianos de todo género y su mentalidad abierta a todas las corrientes culturales de Europa, bien se ve que su espíritu les pone en una categoría literaria aparte.

Su significación es también distinta. La circunstancia de vivir en Italia en una época en que la primacía cultural europea había pasado ya a Francia y se sentían pujos nuevos e irresistibles en los pueblos germánicos y ánglicos, hasta entonces o desconocidos o incomprendidos por los latinos, convierte a los escritores de este grupo en una avanzadilla cultural española que exige su posición particular en la historia global de las literaturas hispánicas. Si, viviendo en el extranjero, se sienten más españoles, se sienten también más europeos, y cuan-

do divulgan sus obras en castellano cumplen una específica misión europeizante, en su más alto y trascendental sentido. Y éste es el rasgo que entrelaza y hermana a los eclesiásticos que viven anclados en la corte romana, al librepensador y enciclopedista Azara, y a los jesuítas expulsos, sus víctimas de un tiempo y sus amigos luego.

Dos hechos principales determinan la formación de una verdadera literatura hispano-italiana en el siglo XVIII: de un lado, la política italianista de los Borbones españoles; del otro, la expulsión de todos los jesuítas de España y de sus posesiones de Ultramar, por obra de Carlos III.

Desde tiempos de Alfonso el Magnánimo y del primer papa Borja eran muchos los poetas y escritores españoles que vivían largos años en Italia, en Nápoles principalmente – Cariteo en el XV, Juan de Valdés en el XVI — y en Roma, con diversos cargos eclesiásticos. Pero el fenómeno, en el XVIII, es algo distinto: en el Renacimiento y en el Barroco los ingenios españoles en Italia o eran absorbidos por el ambiente o permanecían casi impermeablemente hispánicos. Mas esto sólo era posible en los siglos hegemónicos de la casa de Austria, cuando el castellano era la primera lengua que aprendía en Italia la gente culta. En el setecientos tal impermeabilidad era ya imposible, y ello explica el nuevo aspecto literario ítalo-hispano en equilibrio, proyección de la política de Alberoni y de Carlos III, siempre encaminada a tener una Italia amiga, sometida no por la fuerza sino por la diplomacia, como único medio de conservar para España el rango de primera potencia europea y de evitar el servilismo político con respecto a la rama primera de la dinastía borbónica.

De todo lo sobredicho se desprende, como por necesidad, que esa literatura hispano-italiana tiene muy poco de creación y mucho de erudita: literatura muy dieciochesca, en fin, cuando se llamaba *literatos* a los físicos y astrónomos, y la palabra *literatura* equivalía al sentido moderno del vocablo *cultura*. Tan escasa es, y tan intrascendente, la producción creativa, que puede ser englobada en un apartado único con la literatura doctrinal y erudita. Al margen de estas páginas queda, naturalmente, la ciencia pura, y con ella también la filosofía didáctica que no represente un cambio o una renovación de particular alcance para la misma historia cultural y literaria [1].

Primeras manifestaciones

Hasta la guerra de sucesión española toda la producción de Cerdeña en lengua castellana entra de lleno y sin discriminación en nuestra historia literaria. Con el tratado de Utrecht y con sus modificaciones sucesivas, Cerdeña se convierte en una isla italiana. Último claro representante de la literatura hispano-sarda es el calaritano VICENTE BACALLAR Y SANNA, marqués de San Felipe (1669-1726), educado en Madrid, apasionado partidario de Felipe V, a quien sirvió fielmente primero como militar en España y en su isla nativa, luego como embajador en Génova y en La Haya, donde murió. Siendo representante español en la república ligur compuso y editó allí mismo sus *Comentarios de la guerra de España* (1725), vivaces y directos, notables por el sugestivo poder narrativo, documento histórico de primer orden para la guerra de sucesión. Bacallar es el único historiador digno de este nombre entre los escritores hispano-italianos de este primer periodo; mas los arqueólogos y eruditos no podían faltar en Roma y en Italia: recordemos a MIGUEL VARGAS MACHUCA (1733-1794), nacido ya en Italia (Salerno), de familia española tan noble como culta, rica en juristas y hombres de letras; su producción nos lleva a la segunda mitad del setecientos y se centra en la historia antigua de la ciudad de Nápoles.

La historia hagiográfica se desarrolla principalmente en los ambientes eclesiásticos de Roma: el mercedario malagueño fray DIEGO TELLO LASO DE LA VEGA († 1736) escribe en español sobre san Laureano de Sevilla (1722); y, llegando ya a la segunda vertiente del siglo, don BENITO CLEMENTE DE ARÓSTEGUI, auditor de la Rota, vindica en disertación latina la predicación de Santiago en España (1763). Con frecuencia la hagiografía se da la mano con la vida espiritual. Ambos aspectos ofrecen el trinitario de Madrid fray EUSEBIO DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO (1669-1737), el franciscano fray JUAN DE VALDEPEÑAS, el barnabita cordobés GABRIEL MARÍA DE VALENZUELA, fecundo escritor italiano, lo mismo que el sacerdote perpiñanés FRANCISCO ROVIRA Y BONET, párroco muchos años en la ciudad eterna, a la que profesó una adhesión tenaz auténticamente hispánica, aun con haber nacido cuando el Rosellón había sido ya anexionado a Francia.

Entre los escritores puramente espirituales resulta particularmente simpática la figura de la infanta de España doña ISABEL DE BORBÓN (1741-1762), hija del duque de Parma don Felipe y nieta, por consiguiente, de Felipe V; casada con el archiduque José Augusto — el futuro emperador José II — murió prematuramente a los veintiún años, dejando escritas unas finas y delicadas *Méditations chrétiennes*, que aparecieron póstumas en Viena (1764), y muy luego, vertidas al italiano, en su nativa Parma.

Aun con pertenecer de lleno al humanismo itálico, hay que mencionar al menos aquí al jesuíta GIROLAMO LAGOMARSINI, uno de los más renombrados latinistas de la Italia dieciochesca, nacido en el Puerto de Santa María de padre italiano y madre española. Pero durante la primera mitad del setecientos no es la filología clásica, sino la románica, la que está noblemente representada por el barcelonés don ANTONIO BASTERO, canónigo de Gerona y hermano del obispo de igual apellido; durante su larga residencia romana actuó brillantemente en la Arcadia y publicó en 1724 el primer tomo de *La Crusca provenzale*, nombre tomado del famoso *Dizionario della Crusca*, fundamental para la lengua toscana, editado no mucho antes por la Accademia della Crusca establecida en la ciudad de Florencia. Bastero recoge la herencia de una larga tradición provenzalista italiana, e inicia una verdadera enciclopedia provenzal, por desgracia truncada, cuyo contenido está claramente expresado en el largo subtítulo: «ovvero le voci, frasi, forme e maniere di dire, che la gentilissima e celebre lingua toscana ha preso dalla provenzale, arricchite e illustrate e difese con motivi, con autorità e con esempi; aggiuntevi alcune memorie o notizie istoriche intorno agli antichi poeti provenzali, padri della poesia volgare, particolarmente circa alcuni di quelli, tra gli altri molti, che furono di nazione catalana, cavate da' manoscritti vaticani, laurenziani e altronde». Como provenzalista, queda su autor como precursor inmediato de Joaquín Pla en Italia, y como antecesor remoto de Milà y Fontanals; su confusión, muy de su siglo, entre provenzal y catalán, le constituye en un destacado antecedente erudito del romanticismo literario e histórico de Cataluña.

Entre todos los españoles que durante el siglo XVIII ejercieron en Italia la oratoria sagrada, han dejado especial memoria de sí el mercedario aragonés fray JOSÉ NICOLÁS CAVERO Y PÉREZ, por sus sermones latinos asuncionistas predicados en la capilla pontificia y publicados en Roma el año 1722; y el jesuíta sevillano padre FRANCISCO DE CASTRO, antiguo colegial de San Clemente en Bolonia, que quiso entrar en la Compañía de Jesús no en España, sino en Venecia, y en Italia se destinguió por su brillante oratoria; en 1736 publicó en la república adriática sus *Panegirici sacri*.

Desde mediados del setecientos vivía en Italia, como capellán de Carlos III cuando era rey de las Dos Sicilias, y luego como capellán real de su hijo y sucesor don Fernando, un pintoresco catalán, JUAN BORRÁS Y GRISOLA, natural

de Cambrils, autor de una larga serie de discursos españoles publicados en Roma, que son una curiosa mezcla de tortura y retorcimiento barroco en el estilo, y de filosofía natural y pedagógica muy dieciochesca en los temas: *Discursos de piedad acerca de la educación de la juventud..., Discurso de la vanidad y miseria del hombre..., Discurso del hombre civil y del amigo fiel* (Roma, 1775).

Pero en lo que a cultura filosófica se refiere, los dos nombres más importantes y trascendentales en todo el setecientos hispano-itálico son los del cardenal dominico fray JUAN TOMÁS DE BOXADORS (1703-1780) y del jesuíta BALTASAR MASDEU (1741-1820), verdaderos iniciadores de la filosofía neoescolástica. El primero [2], nacido en Barcelona de la familia de los condes de Peralada, influyó poderosamente en la *Ordinatio* de los estudios en su orden preparada en el capítulo general de 1748; en 1757, siendo ya general, escribió una famosa *Epistola encyclica* «de renovanda et defendenda doctrina sancti Thomae», y encargó a fray Domenico Roselli la composición de una *Summa philosophica* de impronta tomista (Roma, 1777), que representa la tendencia conservadora y tradicional que sirvió de base a la renovación ochocentista. Baltasar Masdeu [3] en cambio, nacido en Palermo de noble familia barcelonesa al servicio de Carlos III y educado en Barcelona, recoge la herencia renovadora de los jesuítas catalanes del grupo de Cervera (Aymerich, Cerda, Codorniu, Pou, Pons, etcétera) y, siendo profesor de filosofía en Plasencia al mismo tiempo que su hermano JOSÉ ANTONIO profesaba la teología, influyó en la dirección neoescolástica de Vinzenzo B. Buzzetti, padre del neotomismo italiano, a quien llegaba, así, en Italia, por diferente vía, el mismo influjo cervariense que explica, en Cataluña, el caso de Balmes. Tal es el verdadero valor histórico de Baltasar Masdeu, más que el que le pueda provenir de su *Ethicae seu moralis philosophiae... Epitome*, publicado en Plasencia en 1805.

Don José Nicolás de Azara

Verdadero lazo de unión entre estas primeras manifestaciones literarias hispano-italianas y la formación de un denso clima cultural español con la irrupción de los jesuítas, es el diplomático aragonés don JOSÉ NICOLÁS DE AZARA (1730-1804), cuya vida en Italia, durante más de treinta años, se repartió por igual entre los negocios de estado y las actividades literarias y artísticas [4]. Desde que en 1760 entró en la secretaría de estado de Madrid, y más todavía desde que en 1765 se trasladó a Roma con el cargo de agente general de la embajada, se manifestó como uno de los más acérrimos enemigos de los jesuítas, cuya supresión por Clemente XIV negoció activamente en 1773, en unión con Moñino y con el cardenal ZELADA (1717-1801), curioso personaje nacido en Roma, que supo también alternar los asuntos político-eclesiásticos con sus aficiones culturales: recuérdese, por ejemplo, su *De nummis aliquot aereis uncialibus epistola* (Roma, 1778). Azara, como agente general, ministro plenipotenciario y embajador sucesivamente en Roma, intervino eficazmente en la política italiana y francesa, sobre todo a partir de las primeras invasiones napoleónicas; dos veces fué enviado como embajador cabe el gobierno francés, y en París halló la muerte el año de 1804, cuando los acontecimientos de su época le habían hecho perder ya mucho de su primitiva virulencia irreligiosa.

El interés y la importancia de Azara en la historia literaria es doble: por las obras que escribió y publicó, y por la protección que como agente general en Roma dispensó a los jesuítas que se distinguían por sus escritos. Como la pensión que les había otorgado Carlos III al expulsarlos de España en 1767 resultaba cada año más insuficiente, los escritores de cierta altura, ya publicasen obras directamente sobre España, ya libros generales que hiciesen honor

a la literatura española, hallaban siempre en Azara al hombre bien dispuesto para informar favorablemente a Madrid a fin de obtener una segunda o una tercera pensión real «por méritos literarios».

Pero además él mismo formaba en Roma una magnífica biblioteca de veinte mil volúmenes y una notable colección de antigüedades; alentaba y protegía al célebre tipógrafo Giambattista Bodoni, cuyos tórculos parmenses dieron a luz, bajo la alta dirección del aragonés, ayudado por Esteban de Arteaga, una serie de autores clásicos, principalmente Horacio, Catulo, Tibulo y Propercio; y al propio tiempo disponía sus ediciones de los viajes de Bowles por España y de las obras del pintor Antonio Rafael Mengs, el ídolo de la Italia dieciochesca, que aparecieron simultáneamente en italiano en Parma y en español en Madrid, donde tanta huella habían dejado el naturalista irlandés y el pintor bohemio.

Los dos principales *a láteres* de Azara en sus empresas culturalistas fueron el italiano Francesco Milizia, plasmador de la estética platónica «del bello ideale», y el español Esteban de Arteaga, que, como en seguida veremos, interpretó el ideal de belleza partiendo del concepto aristotélico de la imitación. Los tres fueron ingenuos supervaloradores de las obras pictóricas de Mengs; ante sus obras estéticas, empero, Milizia halla en ellas una aplicación de sus propias ideas al terreno de la plástica; Azara las anota con interés pero con reservas; Arteaga, más independiente, rechaza de plano todo vestigio platónico en la teoría estética, y, admitiendo sin titubear el candoroso primado de Rafael en la historia de la pintura, ensancha notablemente su facultad admirativa hacia el arte y la literatura realista, que los otros parecen despreciar.

Fuera de esto, escribió Azara sus *Memorias*, reflejo sombrío de un mundo que él había vivido en su esplendor, y en sus últimos años veía definitivamente desmoronado.

La irrupción de los jesuitas

La floración literaria de los expulsos tiene sus raíces en el estado cultural de las diversas provincias españolas antes de la expulsión. La de Castilla, que comprendía Castilla la Vieja, el País Vasco, Asturias y los reinos de León y Galicia, había dado la figura de Isla, con sus luces y sus sombras, pero alta sin duda y muy curiosa: en España sus obras de ficción novelesca responden a un clima jesuítico y, a la vez, a una fuerte personalidad aislada; en Italia, donde aún vivió catorce años (1767-1781), ni publicó obra alguna, ni participó de las inquietudes literarias de sus compañeros más jóvenes, como lo demuestran las *Cartas familiares* a su hermana, publicadas póstumas. Por eso no entra propiamente en el marco de la literatura hispano-italiana. Antes del destierro la provincia jesuítica de Castilla se había distinguido por su fuerte espiritualidad ignaciana y por sus intentos de renovación humanista, ambas tendencias promovidas principalmente por el padre Francisco Javier de Idiaquez y centradas en Villagarcía de Campos. Su trasposición a Italia está representada, en consecuencia, por el humanista piadoso Navarrete, el humanista erudito Faustino Arévalo, y el cronista doméstico Manuel Luengo, cerrado a todo influjo extraespañol y a todo criterio extrajesuítico.

La provincia de Toledo, extendida por Castilla la Nueva, Extremadura y Murcia, más que por crear un ambiente cultural propio, se había esforzado por modernizar y elevar el colegio imperial de Madrid, a veces con la ayuda de jesuitas llamados de Francia o de otras regiones españolas; de aquí que en el destierro de Italia el centro de España ofrezca pocas figuras, aunque de primera talla cultural, como Hervás y Arteaga. Andalucía, en el siglo xviii, había perdido bastante de aquel alto nivel que tenía en ella la Compañía en el siglo

anterior, pero Juan de Ossuna cumplirá en el destierro una misión periodística, religiosa, cultural y española, cuya extensión y alcance compensa su poca profundidad. La provincia de Aragón finalmente, que abarcaba las cuatro regiones españolas de la herencia de Fernando el Católico, durante los dos siglos anteriores sólo había dado figuras esporádicas e inambientadas — Pedro Juan Perpinyà, Baltasar Gracián —, pero en el XVIII había iniciado un amplio y profundo movimiento de renovación humanista y erudito, eco y apoyo de Mayans en Valencia y de Finestres en Cervera, que le dará la primacía indiscutible en el largo destierro itálico.

Ni hay que olvidar la aportación de las provincias de ultramar. Todas ellas repartían sus actividades entre las misiones vivas de indios, y la enseñanza en los colegios para los españoles y criollos principalmente: de los profesores nacieron, en Italia, los publicistas; de los misioneros, conocedores de recónditas lenguas indígenas, valiéronse muchos de sus compañeros de destierro para sus obras etnográficas y geográficas: ellos fueron la fuente principal de que se valió Hervás para sus vastas obras enciclopédicas; el día que se publique la correspondencia del gran lingüista con esos misioneros, conservada en diversas bibliotecas italianas, se verá cuán importante fué la aportación anónima de estos últimos a la cultura española del siglo XVIII.

Lo enciclopédico: Lorenzo Hervás y Juan Andrés

El afán de abarcar con audacia potente toda la universal cultura humana, anima las empresas literarias de estos dos españoles exilados, representantes máximos del enciclopedismo cultural en Italia y España. Su biografía coincide en algunos rasgos, en otros es divergente y aun contradictoria.

El conquense LORENZO HERVÁS Y PANDURO[4], nacido en el Horcajo el año 1735, se relacionó poco con los ambientes literarios italianos, apenas intervino en las polémicas de la época, y su carteo se orienta más hacia los misioneros de América y Filipinas esparcidos por Italia. Retirado primero a Forlì con toda su provincia de Toledo, y, después de suprimida la Compañía de Jesús el año 1773, refugiado en Cesena, en casa de los marqueses Ghini, en el tranquilo apartamiento de aquella ciudad provinciana planea y emprende sus amplísimas obras enciclopédicas entre 1773 y 1784, decenio el más fecundo de su fecunda vida. En la ciudad eterna, desde esta fecha hasta que en 1798 volvió a España, amparándose bajo el permiso transitorio otorgado por Carlos IV a los desterrados, completó sus grandes obras iniciadas en la Romana y escribió otras muchas, acuciado siempre por aquella su curiosidad tan siglo XVIII y tan moderna. No le abandonó este espíritu durante su retiro en su pueblo natal entre 1798 y 1801. En esta última fecha el hijo de Carlos III volvió a intimar la orden de destierro a los ex jesuítas, como represalia ante el reconocimiento de la Compañía por Pío VI en los ducados de Parma. Vuelto Hervás a Roma, fué nombrado bibliotecario del palacio pontificio del Quirinal, cargo que ejerció hasta su muerte el año de 1809, y que le permitió continuar incansablemente sus estudios y sus escritos de los más variados temas humanos. Hervás, el escritor enciclopédico de vida oculta y retirada, es el enciclopédico del Hombre.

JUAN ANDRÉS[5], en cambio, amigo de la vida literaria y del mundo social, es el enciclopédico de la Literatura, de la cultura diríamos hoy más propiamente. Nacido el año 1740 en Planes, en la actual provincia de Alicante, de noble familia valenciana oriunda de Aragón, era sólo cinco años más joven que su compañero de destierros y de afanes. Como él residió largo tiempo, a raíz de la supresión de su orden, en una ciudad secundaria, Mantua, amparado y pro-

tegido por una familia aristocrática, los marqueses Bianchi. Pero en aquel palacio de corte clásico, frente al gótico alcázar gonzaguesco, el abate Andrés se constituyó, por el atractivo mismo de su simpatía y de su prestigio literario, en el verdadero eje de todos los españoles actuantes en la Italia setecentista, al paso que sus frecuentes y triunfales viajes por Italia, por Austria y por Suiza, le tenían en constante comunicación con los literatos de toda Europa, especialmente con los críticos y eruditos, así de Italia y de España como de las demás naciones. Sólo los ejércitos napoleónicos le alejaron de su querida y virgiliana Mantua, pero — con poder de adaptación típicamente valenciano — había anclado demasiado fuertemente en Italia para regresar a España en 1798: nombrado bibliotecario ducal por Fernando de Parma, llamado luego a reformar la universidad de Pavía, sintió, entrado ya en años, añoranza de su primera vocación religiosa, y reingresó en la Compañía en Nápoles, apenas restablecida en 1804 en aquel reino de las Dos Sicilias. Expulsados los jesuítas por el rey José Bonaparte, él permaneció como bibliotecario real, distinguido con el título de conde, que nunca quiso usar. Cuando la Compañía de Jesús fué restablecida solemne y universalmente por Pío VII en 1814, viejo y enfermo, se trasladó a la casa profesa del Gesù de Roma, donde murió el 12 de enero de 1817. Con él moría medio siglo de erudición enciclopédica hispano-italiana.

Admiración universal adquirió Hervás en Italia con la aparición del primer tomo de su *Idea dell'universo* (Cesena, 1778), de la que se dice en la misma portada «che contiene la storia della vita dell'uomo, elementi cosmografici, viaggio estatico al mondo planetario e storia della terra». La primera parte, antropológica, abarca los ocho primeros tomos (1778-1780); la segunda, cosmológica, los dos siguientes (1781); la tercera, «storia della terra», está desarrollada propiamente en los tomos XI-XVI (1781-1784). Hasta aquí la obra de Hervás es una amplia y original enciclopedia divulgativa, pero nada más. Fortuna fué que, publicados estos dieciséis volúmenes, se decidiese a ampliar su ángulo de estudio a regiones hasta entonces apenas exploradas, cuales eran las de la lingüística, en su concepto moderno de filología comparada, extendida no a tal cual rama filológica europea, sino a todas las lenguas del mundo. Ya he dicho la buena oportunidad que le ofrecía la acumulación, en Italia, de innúmeros misioneros de las más distantes partes del globo. Con su ayuda, pudo formar una cuarta serie de volúmenes, añadiendo en el subtítulo de su obra única la frase «storia della terra e delle lingue». Estos tomos XVII-XXI, publicados entre 1784 y 1787 — «catalogo delle lingue», «origine, formazione, meccanismo e armonia degl'idiomi», «aritmetica delle nazioni», «vocabolario poliglotto» y «saggio pratico delle lingue» — le colocan ya entre los grandes iniciadores de la lingüística y le señalan como precursor inmediato de Friedrich Aug. Wolf. Años más tarde, en 1792, añadió en Foligno a esta su obra enciclopédica un último tomo, el XXII, que corona su ambiciosa historia de la naturaleza con los destellos de lo sobrenatural: «analisi filosofico-teologica della carità, ossia dell'amor di Dio».

En los dieciséis primeros tomos de su enciclopedia, muestra Hervás una muy curiosa predilección por lo pintoresco y llamativo, que se echa de menos en su contemporáneo Juan Andrés. En cambio, en los volúmenes lingüísticos, más serios y de investigación, predomina el esquema y la aridez de la ciencia.

En 1789 comenzó en Madrid una edición española, terminada en 1805. Más que una simple traducción es una verdadera refundición de la *Idea dell'universo* y como la versión definitiva del pensamiento de Hervás, quien suprimió aquel título tan ambicioso, y dió a cada serie de tomos el valor y la consistencia de una obra independiente: *Historia de la vida del hombre* (7 t. 1789-1805), *Viaje estático al mundo planetario* (4 t. 1793-1794), *El hombre físico* (2 t. 1800) y *Catálogo de las lenguas* (6 t. 1800-1805).

Con la salida de Cesena coincide el interés de Hervás por la investigación erudita y por los acontecimientos de su tiempo. Complemento de sus estudios lingüísticos americanos son los cuatro tomos que dejó inéditos sobre *La primitiva población de América y explicación de insignes pinturas mejicanas históricas*. Fruto de sus tres años de estancia en España, la *Descripción del Archivo de la Corona de Aragón... y noticia del Archivo general de la militar orden de Santiago* (Cartagena, 1801). Sus aficiones bibliográficas engendraron la *Biblioteca jesuítico-española* y el *Catálogo de manuscritos españoles y portugueses* en Roma, que responde a un concepto modernísimo y aún vigente de la investigación filológica. Hervás, que por la amplitud y vastedad inmensa de la cultura está estrechamente ligado con los enciclopedistas franceses, quiso marcar la radical diferencia que de ellos y de sus continuadores le separaba en su opúsculo español *Causas de la revolución de Francia en el año 1789*, compuesto en Roma y publicado en Madrid el año 1807, en vísperas de la invasión napoleónica.

Un rasgo simpático que entrevera las figuras de Hervás y de Andrés, además de lo enciclopédico de sus obras, es el interés que ambos prestaron a la enseñanza de los sordomudos. A ese tema dedicaron ambos varios opúsculos: los de Hervás, en español, publicados en Madrid y con carácter práctico y pedagógico; los de Andrés, en italiano, publicados en Viena, Venecia y Nápoles, y de gesto histórico y erudito. Los dos desterrados, además, se sintieron atraídos con igual fuerza por las grandes síntesis enciclopédicas y por los menudos y analíticos trabajos de erudición, que, en definitiva, son los dos polos de toda la cultura dieciochesca.

La obra enciclopédica que le valió a Andrés el renombre de «sommo letterato» fue su historia universal de la cultura, escrita en el retiro de Mantua, publicada espléndidamente por Bodoni en Parma con el setecentista título *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (7 t. 1782-1799), repetidas veces reeditada en Italia y muy pronto traducida al español (10 t. Madrid, 1784-1806), al francés y al alemán. Sus precedentes inmediatos fueron las obras de dos jesuítas italianos, Francesco Saverio Quadrio y Girolamo Tiraboschi: el primero había publicado entre 1739 y 1742 sus cuatro tomos *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, el segundo tenía en curso de impresión su célebre *Storia della letteratura italiana*, que se extendía a todas las ciencias y a toda la cultura escrita. Juan Andrés quiso abarcar toda la extensión geográfica de Quadrio y toda la extensión temática de Tiraboschi. Éste en Italia y el conde de Lynden en los Países Bajos quedaron maravillados ante el aliento de Andrés al solo anuncio de su obra.

El ex jesuíta valenciano planeó esta su magna historia literaria bajo el influjo de las retóricas del setecientos: por eso la sistematizó conforme al esquema de los géneros literarios, dedicando dos tomos a las bellas artes, dos a las ciencias naturales y dos a las eclesiásticas, tratando sucesivamente, en los dos primeros, de la poesía en general, de la épica, de la didascálica, de la lírica, de la dramática, etc. Pero su temperamento historicista le impuso la composición de un primer tomo preliminar, en el que lanza una mirada panorámica a toda la evolución de la literatura — de la cultura humana, diríamos mejor —. Para Andrés, arabista y neoclásico, la literatura comprende cuatro culturas — oriental, griega, romana y eclesiástica — y dos renacimientos: uno en plena edad media, por influencia de los árabes; y otro en el siglo XV, promovido por la llegada de los griegos a occidente tras la toma de Constantinopla por los turcos.

El estilo de Andrés es manso y sosegado, como solía serlo su carácter; no tiene el tono pintoresco que he señalado en Hervás, ni la fina ironía de Arteaga; pero mantiene siempre cierta elegancia y dignidad — la misma de

sus retratos italianos. Como crítico, reserva su incomprensión y su desprecio para todo el fenómeno barroco, atrincherado tras su invulnerable y estereotipado «buen gusto» clásico; pero en cambio su espíritu se abre con simpatía prerromántica hacia la edad media española — los árabes, la literatura catalano-provenzal, Alfonso el Sabio y los cronistas castellanos principalmente —, tal vez más por motivos patrióticos y culturalistas que estéticos, y por los mismos sin duda da franca acogida en su obra a la escuela dramática española del XVII, si bien reservando su plena simpatía, como todos los neoclásicos españoles, a Garcilaso, a fray Luis, a Cetina, a Villegas.

Sus escritos menores eruditos, ya de investigación ya de polémica, versan principalmente sobre los árabes — su clarividente aunque exagerado arabismo le llevaba a apellidarlos «i miei arabi» —, sobre los clásicos grecolatinos principalmente durante el último período napolitano de su vida, y sobre los humanistas italianos, acerca de los cuales nos dejó su apreciado y útil todavía *Catalogo de' codici manoscritti della famiglia Capilupi di Mantova* (1797).

Pero Andrés cumplió además de un modo específico la misión, ya apuntada, de hacer llegar hasta España las corrientes culturales europeas, no sólo con la traducción de su historia literaria, impuesta como libro de explicación en los estudios reales establecidos en el antiguo colegio imperial de Madrid, sino enviando a su hermano don Carlos sus *Cartas familiares* (5 t. Madrid, 1785-1793), reeditadas pronto en español, traducidas al italiano y al alemán, y sucesivamente ampliadas con otras cartas sobre sus viajes por Austria y Suiza y sobre varias noticias literarias. Aunque el motivo de sus correrías por Italia era la búsqueda de materiales para su grande obra enciclopédica, le interesan el paisaje y el carácter de las diversas ciudades, las tertulias literarias, los poetas y los eruditos, y no menos las obras de arte, interpretadas siempre desde su inconmovible «buen gusto», que le hace lamentarse de que la catedral de Milán sea de bárbaro estilo gótico; cartas, en fin, con todas las cualidades y deméritos del neoclasicismo.

La estética y la música: Arteaga y Eximeno

El más insigne esteticista puro de todo el siglo XVIII español es el ex jesuíta castellano ESTEBAN DE ARTEAGA (1747-1799)[7]. Sólo vivió en la Compañía de Jesús seis años, desde que entró en el noviciado de Madrid en 1763, hasta que salió de la orden en 1769, antes de ser suprimida por Clemente XIV. Ni consta que llegase a ordenarse nunca de sacerdote, pero retuvo el título de abate, que no le impidió seguir en Italia una vida mundana y ligera. Completados sus estudios en la facultad de artes de la universidad de Bolonia (1773 a 1778), fué protegido por el comediógrafo boloñés marqués Albergati-Capacelli, hasta que la vehemencia de carácter de entrambos ocasionó una ruidosa separación. Trasladóse Arteaga primero a Venecia y luego a Roma, bajo el mecenazgo de Azara, que le nombró su bibliotecario y le tomó por válida ayuda para sus empresas culturales. Acompañó al diplomático de Roma a París, y allí murió impensadamente.

Dos de sus obras le han valido especialmente renombre en la historia de la literatura hispano-italiana: las *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (3 t. Bolonia, 1783-1788; Venecia, 1785) y las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación* (Madrid, 1789). Comenzaré por esta última, compuesta y escrita en Roma.

A pesar de su título tan neoplatónico — «belleza ideal» — inspirado en el esteta italiano contemporáneo suyo y colaborador también de Azara, Francesco Milizia, Arteaga parte de una posición enteramente aristotélica — «artes

de imitación» —, y se apoya constantemente en los principios psicológicos de las escuelas menos idealistas, cuales son el empirismo de Galileo, el sensismo de Locke y el enciclopedismo de Voltaire, de Montesquieu, de Beccaria y de Piattoli. En punto a estética filosófica, es Arteaga un típico representante del estado incipiente de esta ciencia antes de la aparición de la *Kritik der Urteilskraft* de Immanuel Kant (1790), un esteticista neoclásico que admira a Crousaz y André más que a Winckelmann, Vico o Baumgarten, que conoce a este último sólo a través de su discípulo Mendelssohn, y a Lessing por el compilador suizo Sulzer.

Su punto de partida aristotélico — la imitación — le lleva a formular estas cuatro conclusiones, cuya exageración insostenible va en un rápido y peligroso crescendo: «De lo dicho se infiere: 1.º Que lo que se busca en las producciones de las artes no es la copia, que exige conformidad perfecta, sino la imitación. 2.º Que lo que el público admira en ésta no es la sola semejanza con el original, sino la dificultad vencida. 3.º Que para hacer resaltar el mérito de la dificultad es necesario disimular y suprimir no pocas circunstancias de la verdad. 4.º Que la admiración es tanto más grande cuanto es más indócil el instrumento de que se sirve el artífice y mayores los obstáculos que ha debido superar en la imitación». Pero, por fortuna, el segundo polo, neoplatónico, de su estética — la belleza ideal — le hace remontarse muy pronto a un punto de vista mucho más elevado y fecundo; y de la combinación armónica de entrambos principios nacen consecuencias tan estimables en su tiempo cual su teoría sobre lo feo como objeto posible de las artes, el atenuar la diferencia entre arte idealista y arte naturalista, y el conceder particular importancia al sentimiento, puntos éstos en que el neoclásico Arteaga puede y debe ser considerado como un precursor doctrinal del ya inminente romanticismo.

No contento con escribir las *Investigaciones*, su autor las consideró sólo como una vasta introducción a «una obra nueva sobre las artes de imitación» que su muerte aún prematura — sólo contaba cincuenta y dos años incompletos — le impidió llevar a cabo. Lo publicado, sin embargo, basta para otorgarle un puesto estimable en la historia de la ciencia estética y en la historia de las letras castellanas. Su facilidad de frase, la elegancia y ductilidad de su lengua — muy de admirar en quien desde su misma juventud hubo de vivir en el destierro — y, sobre todo, su estilo animado y vivo, tan opuesto al de las soporíferas disertaciones del pedantesco siglo filosófico, le permiten codearse gallardamente con los más finos prosistas españoles de su tiempo.

Antes de considerar a Arteaga como musicólogo conviene recordar de paso que entre sus mismos compañeros de destierro tuvo un infortunado impugnador en el valenciano Pedro Cerís y Gelabert (1743-1795) y un desgraciado continuador en el mejicano Pedro José Márquez (1741-1820), autor de un discurso *Sobre lo bello en general* de escasísimo valor (Madrid, 1801).

Si en España se recuerda a Arteaga más bien como un esteticista, en Italia su nombre va vinculado preferentemente a las *Rivoluzioni*, verdadera historia de la ópera, amplio estudio preparado en sus años de Bolonia, donde podía contar con la ayuda y los libros del célebre musicólogo conventual padre Giambattista Martini. El título está inspirado en el de las *Rivoluzioni d'Italia* del abate Carlo Denina, y responde al intento de trazar una historia «filosófica» del teatro musical italiano, siempre desde el punto de vista neoclásico del «buen gusto» como reacción antibarroca, y con los ojos puestos en el «ideal» del teatro lírico, síntesis de todas las bellas artes — plástica, música y poesía — semejante a la que un siglo más tarde realizará el genio de Richard Wagner. «Un sistema dramático, al menos como yo lo concibo — escribe Arteaga en su empaque filosófico dieciochesco —, apoyado en la exacta relación de los movimientos del ánimo con los acentos de la palabra o del lenguaje, de estos

con la melodía musical y de todos con la poesía, exigiría, reunidos en un hombre solo, los talentos de un filósofo como Locke, de un gramático como Du Marsais, de un músico como Haendel o Pergolesi, y de un poeta como Metastasio».

Apenas terminados los tres tomos de esta obra, fueron traducidos al alemán (1789), y algo más tarde al francés (1802) en edición abreviada. Ello contribuyó no poco a la fama europea del esteticista y musicólogo español, que se hubiera afirmado con mucho mayor fuerza si hubieran llegado a publicarse en su tiempo sus *Lettere musico-filologiche* y sus disertaciones *Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*.

Este asunto fué tratado también por el pintoresco aragonés VICENTE REQUENO Y VIVES (1743-1811), a quien Masdeu apellidaba hiperbólicamente «verdadero inventor de los más útiles descubrimientos de nuestra época»; pero sus *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori* (Parma, 1798) son obra más de un inquieto y pintoresco curioso que de un concienzudo investigador, en fin como de un hombre que al mismo tiempo que la música clásica descubría el arte antiguo de hablar desde lejos en tiempo de guerra, la «quironomía» o arte de comunicarse con los movimientos de las manos, la «quirotipografía» o impresión a mano conocida por los monjes cuatro siglos antes de la invención de la imprenta, etc.

De todos los expulsos el único que como musicólogo puede ponerse en parangón con Arteaga es ANTONIO EXIMENO (1729-1808) [8], a pesar de que la crítica más reciente haya rebajado bastante los exagerados encomios del último ochocientos. Las duras y prolongadas polémicas con el padre Martini, tan superior a nuestro valenciano, hicieron pronto famosa en toda Italia su obra *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione* (Roma, 1774). Mérito extraordinario en quien había sido profesor de matemáticas en la Academia de Segovia, el desvincular la música de las tradiciones pitagóricas y matemáticas que hasta entonces la habían esclavizado, y el insistir en la expresividad y en la moción de los afectos del ánimo como su valor primordial y definitivo. En consecuencia multiplicó sus invectivas contra los contrapuntistas italianos y contra el padre Martini que los avalaba. Éste hubo de defenderse en un opúsculo autoapologético, al que respondió inmediatamente Eximeno, y de esa encendida polémica pronto se hizo eco toda la prensa periódica de Italia, indignada de que un español advenedizo se atreviese a poner mácula en el primer astro de la musicología italiana: «vayan los españoles a enseñar la música a los africanos», se le dijo con indisimulado enojo.

Algo semejante le sucedió en España. Traducida su historia al castellano y publicada en Madrid el año 1796, promovió una verdadera lluvia de opúsculos impugnativos, a los que él respondió durante su breve demora en Valencia de 1798 a 1801, amparado, como Hervás, por el momentáneo favor de Carlos IV. A todos ellos contestó y ridiculizó en su novela pseudopicaresca *Don Lazarillo Vizcardi*, inspirada en el *Quijote* y en *Fray Gerundio;* pero quedó tan inferior al padre Isla, como éste de Cervantes. Sólo su pintoresca ironía, muy valenciana por cierto, llega a salvar algunos fragmentos de su abrumadora mediocridad.

El humanismo grecolatino

Si algún defecto común aparece en todas las provincias jesuíticas de España antes de la expulsión carlotercista, es su aislamiento de la cultura general española, entonces divulgada casi exclusivamente en castellano. Su encerramiento en los moldes latinos, reforzados por las corrientes neoclásicas im-

perantes, apenas se resquebrajó para dar paso a algún que otro historiador o literato castellano — Burriel, Isla, Codorniu... —, y si ello no tuvo especial trascendencia en Cataluña, donde apenas existía entonces otra cultura, en el resto de España hubiera fácilmente anulado todos los esfuerzos renovadores que por doquier asomaron a mediados del siglo. Ello solo explicaría la abundancia de helenistas y latinistas entre los desterrados, sin contar que allí encontraban — principalmente los más ancianos, incapaces ya de adoptar otra lengua literaria — un campo y un idioma común con los italianos.

Mientras en España los estudios griegos decaían en todas partes de modo alarmante después de 1767, en el destierro itálico nuevos helenistas vienen a reemplazar a José Miguel Petisco (1724-1800), en cuyas gramáticas se seguirá estudiando el griego — poco, por desgracia — en nuestra patria hasta muy entrado el siglo XIX. En Italia distinguiéronse sobre todo Aponte, Vila y Pou, estos dos últimos estrechamente relacionados con el despertar neohumanista de la universidad de Cervera.

El extremeño Manuel Rodríguez Aponte (1737-1815) más que un verdadero humanista fué un docto profesor de griego en la universidad de Bolonia, autor de estimables gramáticas y antologías escolares, y maestro del lingüista Mezzofanti (luego cardenal) y de Clotilde Tambroni. Ésta había sido su persona de servicio, y como Aponte, al decir del pintoresco Moratín, «enseñara griego a los perros de la calle», enseñólo a su criada, que hacía «temblar al más estirado grecizante». También la universidad de Ferrara tuvo su helenista en uno de los ex jesuítas, Antonio Vila (1747-1820), natural de Santpedor, de donde tomó su pomposo sobrenombre «Chrysopetropolitanus», autor de una serie de oraciones, diálogos y disertaciones latinas en defensa de la lengua y de la literatura griegas, algo descuidadas entonces en la que fué heredera cultural de la antigua Hélade. En cambio, el mallorquín Bartolomé Pou (1727-1802)[9] profesó la lengua de Homero sólo en privado, primero en el colegio de San Clemente de Bolonia, y después en Roma, amparado por su paisano don Antonio Despuig, más tarde cardenal. Allá acudieron algunos jóvenes de la aristocracia española, de Cataluña y de Mallorca principalmente: citemos a Benito de Moxó, futuro arzobispo de Charcas, y a Juan Despuig y Zaforteza; éste encomendará a Quadrado la revisión y la tardía edición de Herodoto, mal vertido al español por el ex jesuíta mallorquín, que dominaba con mayor maestría las lenguas de Demóstenes y de Cicerón que la de Cervantes. Si en Cervera se había distinguido por sus elucubraciones latinas, asombro del propio Mayans, y en Calatayud por la primera historia de la filosofía publicada en España, todas las obras de erudición grecolatina que escribió en Italia permanecieron inéditas.

Mucho más numerosos fueron allí los humanistas latinos de cierto relieve, dignos, por tanto, de figurar en una historia de las literaturas hispánicas. Entre los literatos puros en lengua latina, autores de obras de creación más que de estudio — recuérdese aquí también el curioso ensayo de poesía científica sobre la gravedad de los cuerpos, *Philocentria* (Bolonia, 1774), obra del canonista barcelonés José Pons (1730-1816)[10] —, pronto descolló un grupo de mejicanos: Diego José Abad (1727-1779), autor de un poema heroico *De Deo Deoque Homine*, varias veces impreso y traducido; Francisco Javier Alegre (1729 a 1788), poeta latino en el destierro, y antes historiador español de la Compañía de Jesús en Nueva España; Agustín de Castro (1728-1790), y el guatemalteco Rafael Landívar (1731-1793), sobre quien luego insistiremos.

Así como a algunos les molestó que los españoles les viniesen a hablar de música, a otros les disgustó que se preciasen de tan refinados latinistas como los nativos de Italia. Allí corría mucho la idea de que tanto la difusión del mal gusto — del barroquismo, se entiende — al final del renacimiento, como la decadencia de la literatura clásica latina, se debían a influjo hispánico, y se ale-

gaban los nombres de Lucano, de Séneca y de Marcial como corruptores del «buen gusto» primigenio. Entre los dirigentes de esta campaña antiespañola pronto se distinguieron Girolamo Tiraboschi, Giambattista Roberti y Clementino Vannetti. Como reacción inmediata, apareció al punto una verdadera escuela apologética de los clásicos latinos de origen español, dirigida sobre todo por los catalanes Llampillas — de quien hablaré luego — y Mateo Aymerich (1715-1799), otrora gran amigo de Finestres, y por el valenciano Tomás Serrano (1715-1784), perteneciente al grupo de Mayans. De AYMERICH [11] fué muy comentada en Italia la disertación *De vita et morte linguae latinae* (Ferrara, 1780), con el seudónimo Quinto Moderato Censorino; del abate SERRANO, su defensa de Séneca, Lucano y Marcial contra Tiraboschi (Ferrara, 1776), y sus *Carminum libri VII*, publicados postumos (Foligno, 1788), donde el perfecto dominio de la lengua latina corre parejas con la agudeza e ingeniosidad marcialina.

El zaragozano JOAQUÍN MILLAS (1746-1811), profesor de humanidades en la provincia del Paraguay, se erigía en Italia en extremo propugnador del valor pedagógico de las letras clásicas: tal es el sentido tradicional de su obra en tres tomos *Dell'unico principio svegliatore della ragione, del gusto e della virtù nell'educazione letteraria* (Mantua-Bolonia, 1786-1788). Pero en el setecientos el humanismo grecolatino comenzaba a tomar otro sesgo, marcadamente crítico. He recordado ya las soberbias ediciones bodonianas de Horacio y de los tres poetas menores del tiempo de Augusto, preparadas por Arteaga bajo el patrocinio de Azara. Ahora hay que mencionar particularmente al himnógrafo pontificio FAUSTINO ARÉVALO (1747-1824) [12], extremeño, que gozó del especial mecenazgo del arzobispo de Toledo cardenal Francisco Antonio de Lorenzana, y a quien se deben esmeradísimas ediciones de Prudencio (2 t. Roma, 1788-1789), de otros poetas latino-cristianos y de san Isidoro (7 t. Roma, 1797-1803), muchas de las cuales fueron luego involucradas en la Patrología latina de Migne.

Arabismo y provenzalismo

Repetidamente se ha hablado, entre nosotros, de los atisbos del padre JUAN ANDRÉS en su historia universal de la literatura, como un precedente inmediato, junto con Casiri, de la moderna escuela de arabistas españoles [13]. Pero no hay que olvidar que el jesuíta valenciano no es un caso aislado en aquella cultura hispano-italiana. Él divulgó, ciertamente, lo que debía la cultura europea medieval a los árabes españoles, a través de la doble escuela de traductores de Toledo, sobre todo en lo tocante a ciencias físico-naturales, medicina y filosofía, y se convirtió en ardiente defensor del origen arábigo de la rima y del metro de los trovadores, lo que equivalía a propugnar el mismo origen para toda la poesía europea, que reconoce en la provenzal su inmediato precedente. Mas para ello hubo de apoyarse en su compañero de exilio JOAQUÍN PLA (1745 a 1817) [14], políglota tortosino, director un tiempo de la sección oriental de la biblioteca universitaria de Ferrara, estudioso de la cultura sefardí establecida en aquella ciudad en el siglo XV, colaborador de Sir Robert Holmes en la edición oxoniense de los Setenta, luego afamado profesor de caldeo en la universidad de Bolonia (1794-1797), y, después de su segundo destierro de España en 1801, director de la biblioteca Barberini de Roma, donde murió. De estos dos, el interés arabista se extendió a otros exilados, como los catalanes Masdeu y Llampillas, y los valencianos Eximeno y Lassala, quien tradujo en dísticos latinos las fábulas de Lochman a través del texto árabe (Bolonia, 1780).

El entusiasmo arabista de este grupo tenía una doble raíz: de un lado, la exaltación de la cultura española, a la que se hacía acreedora de grandes méritos ante Europa entera; de otro, la divulgación de los poetas provenzales,

cuya separación lingüística de los de Cataluña y de Valencia desconocían o fingían desconocer; para ellos tan provenzales eran Bertran de Born y Cerverí de Girona, como Jordi de Sant Jordi y Ausiàs March. Sólo así se explica que el arabismo prendiese casi solamente en los ex jesuítas valencianos y catalanes, mientras hallaba fuerte prevención, y aun oposición, por parte de otros españoles, como Idiáquez y Arteaga.

Aquéllos, en tal cuestión, tuvieron un potente aliado en el ex jesuíta italiano Girolamo Tiraboschi, bibliotecario del duque de Módena, que salió en defensa de Andrés contra la furiosa invectiva de Arteaga en sus *Rivoluzioni*. El buscar en la poesía árabe los orígenes inmediatos de la provenzal no había sido una invención del valenciano: era una teoría lanzada ya por diversos provenzalistas italianos del renacimiento, y por ninguno mejor propugnada que por el modenés Giammaria Barbieri en su obra *Dell'origine della poesia rimata*, que dejó inédita. Para publicar ese manuscrito quincentista, lleno de citas provenzales, acudió Tiraboschi a Andrés, y éste se valió de la ayuda de Joaquín Pla y del canónigo valenciano Juan Antonio Mayans, hermano de don Gregorio. La edición tiraboschiana (Módena, 1790) motivó una nueva impugnación de Esteban de Arteaga en su disertación *Dell'influenza degli arabi sull'origine della poesia moderna in Europa* (Roma, 1791), en la que insiste otra vez en el origen latino-germánico de la rima y de la métrica provenzales. Cuestión difícil y complicada, que siguió interesando en el romanticismo — Sismondi, Fauriel, Schack — y continúa ocupando a los más eminentes romanistas de nuestros días: Menéndez Pidal, Nykl, Spanke; señal evidente de que la cultura moderna, en muchos de sus aspectos, sigue siendo la continuadora y superadora de la inquieta y curiosa erudición del setecientos.

La apología de la literatura española: Llampillas

He indicado ya la posición recelosa de Tiraboschi con respecto a la literatura nacional española, a la que acusaba de haber introducido el «mal gusto» en Italia. Esa tesis no era exclusiva del autor de la *Storia della letteratura italiana*. Las mismas ideas había vertido en su obra *Del risorgimento d'Italia negli studii, nelle arti e nei costumi dopo il mille* (Bassano, 1775) otro ex jesuíta, el mantuano Saverio Bettinelli, tan apasionado admirador de Virgilio como despreciador del medievalismo del Dante en sus irónicas *Lettere virgiliane*, y hombre abierto a todas las corrientes literarias de Europa en sus *Lettere inglesi*. Aun el mismo simpático hispanista napolitano Pietro Napoli-Signorelli, autor de una apreciable *Storia dei teatri antichi e moderni*, parecía a algunos españoles, con su peculiar psicosis de desterrados, un enemigo de España y de su literatura.

Como impugnación de esas tres obras escribió el apasionado catalán Francisco Javier Llampillas (1731-1810) su *Saggio apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani* (Génova, 1778-1781), título y subtítulo reveladores de su tenso estado de espíritu. En los dos primeros tomos, en defensa de la literatura antigua, se pone el autor en la misma línea de Aymerich y de Serrano, negando en absoluto que los escritores hispano-latinos representen la decadencia de la latinidad. En los cuatro restantes escribe una exaltada apología de la literatura española en su amplio sentido setecentista, en la que tanto entra la poesía provenzal — que, como Andrés y Pla, confunde, tal vez a sabiendas, con la catalana —, y la escolástica medieval, obra de los árabes españoles, como los escritores del renacimiento, los músicos españoles de la capilla pontificia, la neoescolástica del XVI y toda la literatura española de los dos siglos de oro.



Edificio de la Real Academia Española, en Madrid.



José Nicolás de Azara, grabado de un retrato de Mengs (Biblioteca Nacional de Madrid).



El Padre Hervás y Panduro, por Angélica Kauffmann (Madrid, Academia de la Historia).

El tono invectivo de esta obra, que muy pronto tradujo al español doña Josefa Amar y Borbón (Zaragoza, 1782-1784), alarmó a los italianos directamente impugnados, sobre todo a Tiraboschi, quien, como bibliotecario del duque de Módena, temía represalias diplomáticas del gobierno de Madrid si allí se conocía su historia literaria sólo por la desorbitada impugnación de Llampillas. Por eso interpuso el valimiento del prudente y moderado abate Andrés, y se aprestó a contestar al violento apologista en una carta pública dirigida a su compañero valenciano (Módena, 1778). Mas Llampillas, lejos de apaciguarse, todavía le atacó con más virulencia en una dura respuesta, que luego añadió como séptimo tomo a su obra y fué traducida también al castellano.

Toda esa polémica, más pintoresca que substancial, de la que sólo señalo aquí los más salientes episodios, merece y espera una monografía completa, la cual nos daría una idea exacta del clima exacerbado y nacionalista en que se desarrolló la literatura hispano-italiana, sobre todo en el primer decenio a partir de la supresión de la Compañía (1773). El eco que provocó en todas las publicaciones periódicas y en todos los epistolarios eruditos de la época, sirvió al menos para que todo el mundo se enterara del nuevo fermento intelectual que los desterrados habían llevado a Italia.

Entre los más exaltados defensores de Llampillas debe contarse al manresano ANDRÉS FEBRÉS (1734-1790), entusiasta polemista que con tanto arrojo se lanzó a la defensa de su paisano como de la extinta Compañía de Jesús, en cuya apología editó una muy sonada *Memoria católica* que le procuró muchos y no leves disgustos. Más eficaz, como más moderada y continua, fué la labor hispanista del cordobés JUAN DE OSSUNA (1745-1818), dotado de fino instinto de periodista, creador y director, desde su retiro de Cesena, primero de las *Notizie politiche* (1788-1795), revista de carácter político-religioso, y luego también de las *Notizie letterarie* (1791-1792), de índole esencialmente cultural, que en 1793 intentó remozar con el título *Genio letterario d'Europa:* sólo ese epígrafe nos hace caer en la cuenta de que Chateaubriand, y con él el romanticismo, estaba claramente a la vista.

Mientras Llampillas, Febrés y Ossuna vivían y actuaban en Italia y de cara a Italia, el vizcaíno ESTEBAN TERREROS Y PANDO (1707-1782) [15], perteneciente a una generación anterior — la de Burriel, cuya *Paleografía española* había él editado en 1758 —, vivió en el destierro siempre orientado hacia los españoles y hacia España: en favor de sus paisanos que quisiesen aprender rápidamente el italiano, estampó en Forlí en lengua española el año de 1771, cuando acababan de desembarcar en la península itálica, una curiosa gramática de la lengua toscana; y, una vez suprimida canónicamente la Compañía de Jesús, prosiguió en sus predilectos estudios de filología castellana, fruto de los cuales fué su *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, publicado póstumo en Madrid por especial empeño del conde de Floridablanca (4 t., 1785-1793). En igual dirección, de espaldas a Italia, se desarrolla la obra purista del aragonés GREGORIO GARCÉS (1733-1805), apologista de la lengua española — recuérdese, para justificar y explicar su purismo, que él procedía del valle dialectal de Hecho — en sus dos tomos sobre los *Fundamentos del vigor y elegancia de la lengua castellana*, publicados en Madrid (1791) con una larga introducción de don Antonio de Capmany.

Si el nombre de JUAN FRANCISCO MASDEU no estuviera definitivamente vinculado a su famosa historia de España, sus innumerables publicaciones literarias lo hubieran también salvado del olvido como un estimable crítico de nuestro setecientos. Él y Montengón representan la tendencia de la segunda generación neoclásica de jesuítas que, conservando intactos todos los limitados principios estéticos de la escuela, sustituyen la inviolable supremacía del latín por el

empleo de la lengua vulgar, ya sea la italiana, ya la española. A ese doble principio responden la *Arte poética fácil*, impresa en Valencia durante su breve demora en España en tiempo de Carlos IV (1801), y su adaptación, *Arte poética italiana di facile intelligenza*, publicada en Italia poco después de su segundo destierro (Parma, 1803).

Consecuente con sus criterios, Masdeu apenas cultivó la poesía latina. En cambio, toda su vida fué rindiendo culto alterno a la musa italiana y a la castellana, en las que se mostró más habilidoso que verdadero poeta. Por lo mismo, su obra poética que reviste mayor interés en este ambiente literario hispano-itálico es la discreta versión de *Poesie di ventidue autori spagnuoli del cinquecento tradotte in lingua italiana*, que firma a la vez con su propio nombre y con el seudónimo arcádico Síbari Tessalicense, dando siempre el doble texto español e italiano. Aunque publicada en Roma el año 1786, había dado ya un avance de ella en el quinto tomo de Llampillas. En esa labor apologética de los poetas renacentistas prebarrocos de España había tenido Masdeu un simpático precursor en el poeta e hispanista véneto Giambattista Conti (1741-1820), que en 1782 había comenzado en Madrid la edición de sus cuatro interesantes volúmenes: *Scelta di poesie castigliane tradotte in verso toscano* [16].

La historia: Juan Francisco Masdeu

La mayor parte de los autores mencionados hasta aquí bien pudieran ser contados entre los historiadores, pues cada uno de ellos se ocupó en roturar y trabajar una u otra zona de la historia de la cultura. Pero reservo este párrafo para los escritores de historia política, entre los que descuella como el primero Juan Francisco Masdeu (1744) [17], nacido en Palermo — lo mismo que sus dos hermanos mayores ya citados, José Antonio y Baltasar, oriundos de familia catalana al servicio de Carlos III rey de las Dos Sicilias —, anclado en Roma y muerto en Valenciá después del restablecimiento universal de la Compañía por Pío VII, el mismo año 1817 en que se extinguía en Roma la fecunda vida del abate Andrés. Como a éste se le recuerda principalmente por su historia universal de la literatura, a Masdeu por su *Historia crítica de España y de la cultura española*, de la que llegó a publicar veinte tomos en su edición castellana, dejando tres ultimados para la imprenta; y en toda esa mole ponderosa no llega aún a tratar la baja Edad Media.

El origen inmediato de esta obra fué el mismísimo que el del *Saggio apologetico* del abate Llampillas: la incomprensión y el desconocimiento de España que mostraban sobre todo Tiraboschi y Bettinelli. Como violenta reacción antiitaliana, compuso este otro apasionado catalán, al decir de Luengo, «una sátira acre, vehemente e impetuosa contra Italia», y estuvo a punto de darla a luz en Bolonia. Pero luego desistió, con gran contento y aprobación de sus compañeros de destierro, y comenzó a disponer en su lugar su *Storia critica di Spagna e della cultura spagnuola in ogni genere*, concebida en italiano y para italianos, y redactada por él mismo en esta lengua, mientras su compañero de exilio Bernardo Arana iba traduciendo al español los primeros tomos. A toda la obra antepuso un volumen preliminar, que era la adaptación de aquella abortada diatriba, convertida en *Discorso storico-filosofico sul clima di Spagna, sul genio ed ingegno degli spagnuoli per l'industria e per la letteratura, e sul loro carattere politico e morale*, en el que aquel primer tono polémico e impetuoso a duras penas se disimula.

Ello fué no pequeña parte para que Masdeu no consiguiese su objeto, que era el mayor conocimiento de España por parte de los italianos, y así una obra escrita para ellos hubo de interrumpirse, en Italia, en su segundo tomo. Ni el

autor pudo ver satisfechos sus deseos de que la estampase Bodoni inmediatamente: esos dos primeros volúmenes salieron uno en Foligno en 1781 y el segundo en Florencia en 1787. Tal fracaso, fruto de su impolítica y de su intemperancia, todavía agrió más su espíritu, desatándose siempre que podía en invectivas antiitalianas.

La edición española, comenzada en Madrid dos años después de la italiana, prosiguió con un ritmo normal y regular hasta el año 1805. Pero así como su pasión antiitaliana malogró su obra en Italia, su exagerado nacionalismo español y su desaforada crítica truncaron, en España, su magna empresa: pues, por una parte, el regalismo a ultranza, que le hacía hablar constantemente de «Iglesia española» y de «independencia» de la misma respecto de Roma — sobre la que recaía también su furor xenófobo , le indispuso con todas las personas sensatas y ortodoxas; y, por otra, su autosuficiente hipercrítica, que le llevaba a demoler toda tradición que no le pareciese bien fundada y a polemizar acremente con los historiadores más prudentes que él, como eran los colaboradores de la *España sagrada*, le enemistó con la mayor y mejor parte de los eruditos españoles.

Aun reconociendo esos dos defectos radicales de su persona y de su obra, es admirable en Masdeu, con residir siempre en Italia, el conocimiento exhaustivo de las fuentes impresas entonces divulgadas, y la abundancia de materiales nuevos, que sus amigos de España le enviaban. Y si su España árabe ha sido sobrepasada por Dozy y por los subsiguientes arabistas españoles; si su hipercrítica dieciochesca, principalmente en lo tocante al Cid, a quien tenía por «héroe más fabuloso que real», resulta hoy sobrado ingenua; si su España primitiva ha sido arrollada por el moderno avance de los estudios prehistóricos; si su regalismo hispano nos parece hoy antidogmático y antihistórico a la vez; en cambio, su España romana se yergue todavía firme y señera, como lo probarían, a falta de otras razones intrínsecas, las continuas consultas de que ha de ser objeto aun en nuestros días por parte de todos los historiadores de aquel período de nuestra historia patria, sin que falten exactas apreciaciones ni geniales atisbos en las restantes partes de su obra, que queda como uno de los esfuerzos históricos más gigantescos de todo el siglo XVIII hispano-itálico.

Pero Juan Francisco Masdeu, «nobile barcellonese», como se complacía en apellidarse, no fué sólo un compilador y crítico muy de su época: con la preparación de sus veinte volúmenes entreveraba constantemente pequeñas monografías de investigación, en las que resplandecen las mismas cualidades y los mismos defectos de su *Historia crítica de España.* Recordemos aquí su *Colección de lápidas y medallas* de la España romana (2 t., Madrid, 1789), sus diversas monografías sobre san Emidio, obispo de Áscoli del Piceno, su investigación *Origine catalana del regnante pontefice Pio settimo* (Roma, 1804), en cuya portada se apellida pomposamente «storiografo della Spagna», sus biografías de los beatos José Oriol y Catalina Thomàs, y sus incontables estudios numismáticos y epigráficos, publicados unos sueltos en opúsculos y revistas, y otros todavía inéditos, índice de su afanosa laboriosidad y de la constante y tensa curiosidad de su espíritu.

Otros muchos cultores de la historia son dignos de un especial recuerdo en estas páginas, cuales el humanista tarraconense BUENAVENTURA PRATS (1749 a 1825), uno de los primeros españoles que se interesó por el descubrimiento de la inscripción de Rosetta, que tan dilatadas y nuevas perspectivas venía a abrir en la historia del mundo antiguo; PRÓSPERO MARTÍ Y DESCALLAR (1716-1799), autor de unas memorias históricas sobre las Pitiusas, publicadas en español en Ferrara el año 1798; el mallorquín RAIMUNDO DIOSDADO CABALLERO (1740 a 1830) [18], de familia extremeña, historiador de la Iglesia primitiva y de los inicios de la tipografía española; el pamplonés MIGUEL JOSÉ MACEDA (1744-1805),

agudo y erudito defensor de Osio de Córdoba; el andaluz CRISTÓBAL TENTORI (1745-1811), dedicado a estudios sobre la señoría véneta, entre los que descuellan los doce tomos de su *Saggio sulla storia civile, politica, ecclesiastica... della repubblica di Venezia* (1785-1790); LUCIANO GALLISSÀ (1731-1811), natural de Vich, que, vuelto a su ciudad natal, en su *De vita et scriptis Iosephi Finestres* (Cervera, 1802), nos dejó una verdadera historia del resurgimiento setecentista de Cataluña; y toda una legión de historiadores y cronistas de la Compañía de Jesús y de su destierro, como BLAS LARRAZ (1721-1796), zaragozano, antiguo catedrático de humanidades en Cervera y último prepósito de la provincia de Aragón, cuyas vicisitudes narró con la sobriedad y la elegancia de un César neohumanista; el vicense ONOFRE PRATDESABA (1733-1810), biógrafo piadoso de los más ilustres miembros de las provincias de Aragón y del Perú fallecidos en Italia en los primeros veinte años de exilio — *Vicennalia sacra aragonensia* (Ferrara, 1787) y *Vicennalia sacra peruviana* (1788) —, JUAN ANDRÉS NAVARRETE (1730-1811) y tantos otros.

Los americanistas

Estimulante externo de los expulsos en el campo de los estudios americanos fueron las *Recherches philosophiques sur les Américains* del holandés Cornelius de Pauw (Berlín, 1768-1769), la *Histoire philosophique et politique des établissements des Européens dans les deux Indes* del abate francés Guillaume Raynal (Amsterdam, 1770) y la *History of America* del escocés William Robertson (Londres, 1777). Estas tres obras desvalorizaban la obra colonizadora de España y la labor evangélica de los jesuítas, la misma naturaleza del nuevo continente y las cualidades humanas de las razas indígenas. Precisamente contra estas cuatro posiciones o tesis surgieron en Italia cuatro grupos de obras antitéticas: las apologías de la colonización hispánica en América, las defensas de la obra realizada por la extinta Compañía de Jesús, las poesías y estudios en loa del paisaje y de la naturaleza del nuevo mundo, las obras históricas, etnográficas y lingüísticas sobre América en general y sobre el hombre primitivo americano en particular [19].

En el primer aspecto, de defensa nacional de la colonización española, es interesante notar cómo los escritores que directamente desarrollaron ese tema fueron españoles europeos, no criollos: el mallorquín RAIMUNDO DIOSDADO CABALLERO, el catalán JUAN NUIX DE PERPINYÀ (1743-1783), los valencianos MARIANO LLORENTE (1752-1816) y PEDRO MONTENGÓN, todos ellos precisamente de la corona aragonesa, que no había tenido parte directa en la conquista y colonización de América. Los americanos, en cambio, se contentaban con formular algunas alabanzas a España en los prólogos de sus obras — citemos a Juan de Velasco, de Quito, y a Andrés Cavo, de México —, o bien unían la defensa de España con la de su tierra americana, como el guayaquileño JUAN CELEDONIO ARTETA (1741-1796), autor de una *Difesa della Spagna e della sua America meridionale*, inédita aún, escrita contra Raynal. Pero ellos, en el fondo, tenían ya un profundo sentido regionalista prenacional, que las nostalgias de la ausencia y las persecuciones sufridas por culpa del rey y de sus ministros acrecentaron y aceleraron en el destierro.

Las obras apologéticas en favor de la obra realizada en América por la Compañía de Jesús, sobrepasan muchas veces el interés puramente religioso y como doméstico de los dispersos ex jesuítas, para desembocar en temas de carácter general y en obras de útil consulta aun en nuestros días, como el paralelo de JOSÉ MANUEL PERAMÁS (1732-1793) [20] entre la república de Platón y las reducciones guaraníticas, y sobre todo las varias historias de la Compañía en

diversas regiones americanas: FRANCISCO XAVIER ALEGRE había preparado antes del destierro su magna *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, pero muy probablemente redactó su *Compendio*, aun manuscrito, en el destierro de Italia; contemporáneas son la *Historia de las misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español* de JOSÉ CHANTRE Y HERRERA (1738-1801), la *Historia moderna del reino de Quito y crónica de la provincia de la Compañía de Jesús del mismo reino* de JUAN DE VELASCO (1727-1792), y la *Historia de la Compañía de Jesús en Chile* por MIGUEL DE OLIVARES (1713-1793), todas ellas publicadas póstumas y, por lo mismo, de escasa resonancia en el setecientos, pero de gran eficacia en el siglo XIX.

He insinuado ya que la naturaleza americana tuvo, entre los exilados, apologistas de dos clases: los poetas y los naturalistas. Y es interesante notar cómo, entre los millares de versos españoles, italianos y latinos que se escribieron en el destierro, son en verdad poéticos casi sólo los inspirados por el recuerdo de aquel lejano y sugerente mundo americano, hundido para ellos en una desesperanza inevitable. Del guatemalteco RAFAEL LANDÍVAR, ya citado, autor de la virgiliana *Rusticatio mexicana* (Módena, 1781; Bolonia, 1782), ha podido escribir el más docto y más fino crítico de las letras hispanoamericanas, Pedro Henríquez Ureña: «Landívar es, entre los poetas de las colonias españolas, el primer maestro del paisaje, el primero que rompe decididamente con las tradiciones del Renacimiento y descubre los rasgos de la naturaleza en el Nuevo Mundo, su flora y su fauna, sus campos y montañas, sus lagos y sus cascadas» [21].

Todavía dentro del campo de la naturaleza americana, las obras geográficas y de historia natural publicadas por los expulsos, fueron en extremo provechosas a los geógrafos posteriores, y principalmente a Alexander von Humboldt. Especialmente dignas de nota son, además del *Saggio di storia americana* del misionero umbro Filippo Salvatore Gilij (4 t., Roma, 1780-1784), *La perla de América, provincia de Santa Marta* del catalán ANTONIO JULIA, conocido por Julián (1722-1790), sobre la región del Magdalena (Madrid, 1787), el *Paraguay ilustrado* de JOSÉ SÁNCHEZ LABRADOR (1717-1799) y el *Saggio sulla storia naturale della provincia del Gran Chaco* por JOSÉ JOLÍS (1728-1790), sin contar las varias y famosísimas obras de los chilenos JUAN IGNACIO MOLINA (1740-1829) y FELIPE GÓMEZ VIDAURRE (1740-1823?).

Entre los libros más bien históricos que etnográficos recuérdense la *Historia de México* de ANDRÉS CAVO (1739-1803) y la *Historia política militar y sagrada del reino de Chile* por MIGUEL DE OLIVARES. Al mismo tiempo dos españoles peninsulares, DOMINGO MURIEL (1718-1795) y ROQUE MENCHACA (1743-1810) inauguraban los estudios críticos sobre la Iglesia americana. Los cuatro grandes volúmenes de la *Storia antica del Messico* (Cesena, 1780-1781) de FRANCISCO XAVIER CLAVIGERO (1731-1787) entran dentro del ámbito general europeo donde se desarrolló la polémica sobre los indios americanos, iniciada en Francia a propósito de las obras de los jesuítas Lafitau y Charlevoix. [22].

Finalmente, gran difusión alcanzó en Europa y en América la *Lettre aux Espagnols américains*, escrita por el peruano JUAN PABLO VISCARDO (1748 a 1798)[23] hacia 1792 y divulgada póstuma por Francisco de Miranda, como una potente arma de propaganda en favor de la independencia hispanoamericana.

La erudición artística: Conca

El mismo padre MÁRQUEZ, antes citado, se interesó constantemente por la arquitectura de la antigua Roma, por las quintas de Plinio el joven y de Mecenas, por los antiguos edificios destinados a espectáculos públicos, por el orden dórico, pero por lo general con más simpática curiosidad que competen-

cia; lo mismo que el pintoresco VICENTE REQUENO, cuyo más serio estudio es el *Saggio sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori*, publicado en Venecia en 1784 y luego muy ampliado, que le ha valido el título de descubridor de la pintura al encausto.

Ni vuela mucho más alto ANTONIO CONCA (1746-1820) [24], natural de Onteniente, que dedicó sus ocios a sistematizar, resumir y, para algunas regiones, completar el *Viage de España* de Antonio Ponz, teniendo siempre a la vista a otros viajeros, principalmente a Bowles y a Bourgoing, modelando así una obra de cierta originalidad y de indudable utilidad para la difusión del arte hispánico, a la que bautizó con el tan setecentista título de *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore* (4 t., Parma, 1793-1797). La finalidad de esta obra era semejante a la de Masdeu: dar a conocer más a España entre los italianos del XVIII, tan prevenidos contra ella. Por eso apoyaron tanto su edición los marqueses de Llano: siendo él primer ministro del duque don Fernando de Parma, y luego como embajador de España en Viena, ejerció toda su influencia para que la obra de Conca se imprimiese en la imprenta ducal, dirigida entonces por Bodoni, y, una vez publicada, cuidó de difundirla también en la corte imperial, donde el italiano estaba entonces muy difundido. Pero ni en Italia ni en Austria alcanzó toda la divulgación que el autor y su mecenas habían pretendido, pues en todas partes el interés por la cultura española seguía el movimiento declinante de su política: tras el momentáneo fulgor de Carlos III, había venido ya la ineptitud de Carlos IV.

La ideología estética de Conca, como de hombre mediano, no presenta ninguna originalidad. Tanto en sus páginas más personales, cuando completa a Ponz, como cuando se contenta con resumirlo y sistematizarlo, su incomprensión por todo el fenómeno barroco es radical e intransigente. Respecto del gótico, en cambio, la *Descrizione odeporica* es bastante inconsecuente: al seguir a Ponz, parece más comprensiva y aun simpatizante; en sus páginas más autóctonas, la incomprensión por sistema — reflejo de la mentalidad de la época y de la mediocridad del autor — se ostenta como prueba de «buen gusto» y de civilización.

La literatura religiosa: Gustà y Lacunza

Muchos de los ex jesuítas ya mencionados, principalmente Hervás y Masdeu, alternaron sus obras culturales con otras de carácter religioso, dando a la apologética de este período un alto tono de dignidad y un sello característico de adaptación al ambiente. Lo mismo se advierte en toda la producción del barcelonés FRANCISCO GUSTÀ (1744-1816) [25]; pero en éste la intención apologética absorbe a la cultural: por eso me ha parecido mejor encabezar con él un nuevo párrafo sobre literatura religiosa, pues tal es el tono predominante de los treinta y tantos volúmenes que dió a luz, y del sinfín de disertaciones y opúsculos que dejó inéditos.

Con ser Gustà uno de los desterrados más fecundos como publicista, el período de sus publicaciones comprende sólo veinte años, de 1779 a 1799; las obras preparadas luego no llegaron a ver la luz pública, y, por otra parte, al reingresar Gustà en la Compañía de Jesús restablecida en las dos Sicilias, el cargo de profesor de historia eclesiástica, primero en Nápoles y luego en Palermo, donde murió, agotó su tiempo y todas sus actividades.

Tanto los escritos estrictamente apologéticos del abate Gustà, como los aparentemente históricos, están siempre condicionados por las invectivas de los adversarios de la Iglesia y de los ya extintos jesuítas: si los críticos y febronianos intentaban desmoronar las tradiciones y los privilegios de la sede romana, él

esgrimirá también la crítica para refutarlos y confundirlos; si la filosofía y el jansenismo seguían vilipendiando la memoria de la Compañía de Jesús, él los atacará con una cultura no inferior a la de los filósofos, y con una pureza y austeridad de vida que no pudiese ofrecer asidero alguno de laxismo a los jansenistas del XVIII. De ahí ese tono de exageración desorbitada que tiene toda su ingente obra, la violencia y el sarcasmo constante de su vibrante estilo, la infracrítica real de su apologética y la credulidad ingenua en cuanto a jansenismo se refiriese.

De sus obras históricas se hizo pronto famosa en toda Europa su apasionada *Vita di Sebastiano Giuseppe di Carvalho* (4 t., Florencia, 1781), publicada anónima, dos veces reeditada el mismo año de su aparición, divulgada en francés y en alemán, y traducida también al castellano, si bien en España quedó inédita por la especial oposición de Jovellanos; pero en el fondo más que una obra histórica, era una apología de la Compañía. Del mismo modo su *Vita di Costantino il Grande* (2 t., Foligno, 1786) era una defensa de la Iglesia y de su independencia de los poderes temporales, contra los regalistas del tiempo del emperador José II. Voltaire, los jansenistas del sínodo de Pistoia — Scipione de' Ricci y Pietro Tamburini sobre todo , los revolucionarios franceses, fueron objeto de toda una serie de impugnaciones que le valieron la aprobación de Pío VI, de sus compañeros de destierro y de los mismos ex jesuítas italianos.

Por la amplitud cultural e histórica de su concepción teológica merece entrar en estas páginas el catalán JUAN BAUTISTA GENER (1711-1781), profesor ya en el prestigioso colegio romano al sobrevenir la expulsión de los jesuítas españoles. Durante su larga demora en tierras italianas conservó las esencias de la cultura catalana del XVIII, principalmente en su tendencia hacia la evolución de la teología, mediante la síntesis entre la tradición escolástica y la moderna cultura histórica y crítica: tal es el sentido de sus dos obras principales: *Scholastica vindicata* (Génova, 1766) y *Theologia dogmatico-scholastica... sacrae antiquitatis monumentis illustrata* (6 t., Roma, 1767-1777).

Gran alarma despertó en España e Italia, principalmente en los centros eclesiásticos de Roma, la aparición clandestina en San Fernando (Cádiz), entre 1810 y 1812, de la obra póstuma del jesuíta chileno MANUEL DE LACUNZA [26] — nacido en Santiago el año 1731 y muerto en el destierso de Imola en 1801 cuando se disponía a regresar a América — sobre *La venida del Mesías en gloria y magestad*, exposición febricitante y exaltada de un milenarismo fantástico, que tiene sus raíces históricas, más que en algunos santos padres antiguos, en los espirituales medievales seguidores de Gioachino da Fiore, Peire Joan Olieu y Arnau de Vilanova. Aunque el libro, publicado bajo el seudónimo de Josafat Ben Ezra, tuvo sus apologistas en los dos compañeros de su verdadero autor, los ex jesuítas americanos José Valdivieso y Ramón Viescas, pronto fué condenado por la Inquisición de Cádiz (1812) e incluído en el Índice romano de libros prohibidos (1824). Su difusión fué procurada, ya en el siglo pasado, por los protestantes, y aun en nuestros días ha interesado y sigue interesando de un modo particular a las sectas adventistas.

Entre los muchos que en el destierro de Italia se dedicaron a la literatura ascética y piadosa, son de recordar el castellano viejo FRANCISCO JAVIER PEROTES (1742-1825), autor de un muy setecentista tratado *Della religiosa perfezione e della cristiana e civile educazione* (Bolonia, 1785); el vasco ROQUE MENCHACA, editor latino de las cartas de San Javier y de San Ignacio (Bolonia, 1795, 1804); el andaluz JOSÉ SALVADOR VARGAS MACHUCA (1745-1807), que propugnaba, conforme a las corrientes de su época, la enseñanza de la teología en lengua vulgar; los americanos GASPAR XUÁREZ (1731-1804), de Santiago de Tucumán, y MANUEL MORALES (1731-1790), de San Juan de Cuyo (Chile); el mallorquín ANDRÉS FERRER, que publicó en Roma en lengua castellana su librito *Medios*

para la verdadera felicidad del cristiano (1781); el catalán José Francisco Clavera (1721-1788), hermano coadjutor y bachiller en cirugía en España, que, ordenado de sacerdote en Bolonia, entreveró sus publicaciones médicas con otras espirituales, en latín, italiano y castellano: curiosas sus ediciones latina y española de los escritos religiosos del místico montserratense fray José de San Benito (Ferrara, 1774; Bolonia, 1786) y su biografía italiana de la «Azucena de Quito» Mariana de Jesús de Paredes (Bolonia, 1779; etc.).

Poesía, novela y teatro: Montengón y Colomes

Tantos son los ex jesuítas españoles que dedicaron una parte de sus ocios a la lírica latina, española o italiana, y todos de una mediocridad poética tan evidente, que la dificultad está en ver qué escritos tienen un valor meramente bibliográfico, y cuáles pueden, y aun deben, ser citados en esta historia de la literatura hispano-italiana del setecientos. De los poetas latinos y de la obra poética italiana de Juan Francisco Masdeu, se ha tratado ya más arriba. Limitando ahora el espacio a los poetas en español y a los demás géneros de creación literaria — novela y teatro —, se advierte, por una parte, una clara inferioridad respecto de la literatura de erudición hasta aquí historiada y también con relación a los poetas menores jesuítas de la época barroca — Escobar, Céspedes, Villar —, y, por otro lado, una clara limitación de sus más discretos representantes — descontando a Palazuelos — a dos núcleos geográficos: la provincia de Quito y el reino de Valencia.

Entre aquellos americanos [27] puédense citar Juan Bautista Aguirre, como poeta burlesco; el sonetista Ambrosio Larrea y el ovidiano Mariano Andrade; José Orozco, autor de un poema en octavas reales sobre *La conquista de Menorca* por Carlos III; y su hermano Manuel, el elegíaco de la muerte de la Compañía de Jesús, y cantor de su renacimiento futuro; temas semejantes eligió el ya citado Ramón Viescas, autor también de *El sueño sobre el sepulcro de Dante*.

Poeta castellano y a la vez novelista fué el alicantino Pedro Montengón (1745-1824) [28], quien, a pesar de su oriundez francesa, fué en Italia uno de los más patriotas, no sólo en el uso exclusivo del español para todas sus obras de creación, sino en el mismo seudónimo de Filópatro con que publicó en Ferrara sus dos libros de *Odas* (1778-1779). La mediocridad y prosaísmo de su ingenio y de sus versos aparece ya en los temas que canta, más propios de un miembro de cualquier Sociedad de Amigos del País — así, todo con iniciales mayúsculas —, que no de un desterrado que recuerda su patria con añoranza: la educación, la industria, el trabajo, el lujo, la trata de negros, la navegación, el comercio... Ni se remonta mucho más su estro lírico cuando elige argumentos más poéticos, como *El Antenor* (Madrid, 1788), *La pérdida de España* o *La conquista de Méjico* (Nápoles, 1820).

En cambio, como prosista, merece Montengón particular estudio. En sus amenas *Frioleras eruditas* (Madrid, 1801) se revela el hombre setecentista de insaciable curiosidad clásica; pero su minucioso amor a lo pintoresco preludia ya el inminente romanticismo, y éste es el aspecto que no siempre se ha tenido en cuenta cuando se ha presentado a Montengón como a un insípido prosista muy siglo XVIII. Insípidas son ciertamente todas las páginas de *El Rodrigo* y casi todas las de la *Eudoxia, hija de Belisario* (Madrid, 1793), pero en esta última aflora ya un sentimentalismo que le conecta con los narradores ingleses del último siglo XVIII, precursores inmediatos de la novela romántica. Ese tono sentimental se observa menos en el *Eusebio*, algo anterior a aquellas dos novelas (Madrid, 1786), pero en cambio la urdimbre de la narración, lenta y filosófica, deja ver un trasfondo lejano y evocativo, el ambiente exótico de los quákeros

americanos, que en la España de Carlos IV, menos abierta que Italia a la cultura angloamericana, hubo de ejercer un particular encanto; ello explica la alarma de la Inquisición española, entonces cerrada como nunca toda importación de ideas, y la persistencia de una novela, por otra parte tan dieciochesca, durante todo el primer período romántico. El haber abandonado Montengón los estudios sacerdotales poco después de llegar a Italia, cuando aun no había recibido las órdenes mayores, y el haberse casado en Venecia algo más tarde, explica el sentimentalismo de sus novelas como una manifestación de su propio carácter sensitivo y emotivo; sus personales experiencias amorosas y paternas dan a todo el *Eusebio* el tono de algo vivo y experimental, que supera sus defectos literarios, muy perdonables en un hombre de transición. Su hermano José, hombre de letras aunque no publicista, fué en Italia secretario del conde Alessandro Pepoli, fino comediógrafo del setecientos.

Un ambiente tan propicio al teatro poético, como era la Italia de Goldoni, de Metastasio, de Albergati y de Pepoli, no podía dejar de tentar a algunos ex-jesuítas para darse a conocer como autores dramáticos, sobre todo residiendo muchos de ellos en la aristocrática Bolonia, que entonces se disputaba con Venecia y Nápoles la primacía teatral de Italia entera. Mas lo curioso es que, fuera del murciano JUAN CLÍMACO SALAZAR, colaborador de Hervás en Cesena y autor de la tragedia *Mardoqueo* (Madrid, 1791) en verso blanco castellano pero de imitación italiana, todos los demás eran de Valencia, donde tanta fuerza había alcanzado el teatro poético desde fines del siglo XVI. Los tres nombres más representativos son los de JUAN COLOMES (1740-1807), MANUEL LASSALA (1738-1806) y BERNARDO GARCÍA (1740-1799), los tres de la misma ciudad del Turia, citados aquí por orden de méritos literarios, si bien ninguno de ellos sobrepasa la medianía.

El teatro de estos tres jesuítas dieciochescos es una mezcla de tragedia italiana, de teatro neoclásico jesuítico — a tanta altura llevado en Italia y en Alemania poco antes de la supresión de la Compañía de Jesús — y de drama español de tradición seiscentista, sobre todo en la elección de los temas: *Caio Marzio Coriolano* (1779), *Scipione in Cartagine* (1783) y *Agnese di Castro* (1781), de Colomes, que Moratín calificó benignamente de «estimables»; *Ormisinda* (1783), *Lucia Miranda* (1784), *Sancio Garcia* y *Giovanni Blancas* (1793), de Lassala, estas dos últimas consideradas por el mismo Moratín como «de corto mérito»; *Tarquinio il Superbo* (1782), *Marcella ossia la innocenza salvata e la calunnia punita* (1786), *Gonzalo della Riviera ossia il giudice del proprio onore* (1783-1789), *La zingara* (1800), de Bernardo García.

Bien se ve que toda esa literatura de creación no puede parangonarse con aquella floración de estudios críticos y eruditos, que dan el todo a esta literatura hispano-italiana del siglo XVIII. Poco significa el nombre de Montengón en la poesía española setecentista, algo en la novelística; pero, en cambio, la cultura literaria de España entera, sin Hervás, Andrés, Arteaga y Masdeu, quedaría notablemente mutilada. Sus figuras no son aisladas, sino que emergen de un simpático fondo en perpetua ebullición literaria. Y todo el conjunto representa una modalidad muy característica en la historia general de las literaturas hispánicas.

NOTAS

[1] En las notas y en la siguiente Bibliografía general, las iniciales M. B. corresponden a las del autor de este capítulo.

[2] J. TUSQUETS, *El cardenal Joan Tomàs de Boxadors i la seva influencia en el renaixement del tomisme*, en «Anuari de la Societat catalana de Filosofia» 1 (Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1923), 243-304.

[3] M. B., *Baltasar Masdeu y el neoescolasticismo italiano*, en «Analecta sacra tarraconensia» 15 (1942), 171-202; 16 (1943), 241-94; *Balmes en la historia de la filosofía cristiana*, en «Razón y Fe» 134 (1946), 281-295; *Filosofía balmesiana y filosofía cervariense*, en «Pensamiento» 3 (1947), 281*-93*.

[4] B. S. CASTELLANOS DE LOSADA, *Historia de la vida civil y política de... D. José Nicolás de Azara*, I-II (Madrid, 1849-50); C. E. CORONA BARATECH, *José Nicolás de Azara* (Zaragoza, 1948).

[5] E. DEL PORTILLO, *Lorenzo Hervás. Su vida y sus escritos (1735-1809)*, en «Razón y Fe» 25-33 (1909-12); J. ZARCO CUEVAS, *Estudios sobre Lorenzo Hervás y Panduro. 1735-1809*. I, *Vida y escritos* (Madrid, 1936); M. B., *II centenario del nacimiento del P. Hervás. Restos de su epistolario en la Alta Italia*, en «Razón y Fe» 109 (1935), 536-51; *El archivo lingüístico de Hervás en Roma y su reflejo en Wilhelm von Humboldt*, en «Archivum historicum Societatis Iesu» 20 (1951), 59-116; F. LÁZARO CARRETER, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII* (Madrid, C.S.I.C., 1949), 100-12; CH. U. CLARK, *Jesuit letters to Hervás on American languages and customs*, en «Journal de la Société des Américanistes» 29 (París, 1937), 97-145.

[6] [P. PIRRI], *Il Colombo dell' Ambrosiana. Lettere di Angelo Mai a Giovanni Andres*, en «La civiltà cattolica» 85, I (Roma, 1934), 55-71, 154-69, 277-89; A. MAI, *Epistolario*, a cura di Gianni Gervasoni, I (Florencia, 1954); A. LO VASCO, *Le biblioteche d'Italia nella seconda meta del secolo XVIII: dalle «Cartas familiares» dell'abate Juan Andrés* (Milán, 1949); J. F. YELA UTRILLA, *Juan Andrés, culturalista español*, en «Revista de la Universidad de Oviedo» 2 (1940), 23-58; M. F. SCIACCA, *Giovanni Andrés e la filosofia italiana*, en «Italia e Spagna» (Florencia, 1941), 321-35; M. B., *Juan Andrés y el humanismo*, en «Revista de Filología española» 39 (1945), 121-28; *La inoriginalidad del discurso de Balmes sobre la originalidad*, en «Revista de ideas estéticas» I/2 (1943), 65-76; *Tre ex gesuiti spagnoli nella formazione di Angelo Mai: Pignatelli, Andrés, Menchaca*, en «Bergomum» 28 (1954), 195-202.

[7] E. DE ARTEAGA, *La belleza ideal*, en «Clásicos castellanos» 122 (Madrid, 1943), prólogo, texto y notas del P. M. B.; *I. Lettere musico-filologiche, II. Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi* (Madrid, C.S.I.C., 1944), primera edición y estudio preliminar por el padre M. B.; M. B., *Arteaga y la música grecolatina*, en «Rev. de ideas estéticas» II/6 (1944), 53-71; *Filosofía, ciencia y arte según E. de A.*, ib. 3 (1945), 387-93; *Amistad de Miranda con E. de A. en Venecia*, en «Rev. nac. de cultura» núm. 78-79 (Caracas, 1950), 97-103; M. OLGUÍN, *The theory of Ideal Beauty in Arteaga and Winckelmann*, en «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 8 (1949), 12-33; R. ALLORTO, *Stefano Arteaga e le «Rivoluzioni del teatro musicale italiano»*, en «Rivista musicale italiana» 52 (1950), 124-47.

[8] N. OTAÑO, *El P. Antonio Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos* (Madrid, 1943).

[9] M. B., *Cartas del padre Pou al cardenal Despuig*, en «Biblioteca Raixa», II (Palma de Mallorca, 1946); *El cardenal Despuig y su tiempo* (Mallorca, 1948).

[10] J. VILAR, *Ensaig bio-bibliogràfic sobre el canonista barceloní Josep Pons i Massana*, en «Anuari de l'Institut d'estudis catalans» VI (1920), 87-123.

[11] J. IGLÉSIES, *Mateu Aymerich, S. I. (1715-1799) i la seva «Historia Geográfica y Natural de Cataluña», seguit de la transcripció del volum dedicat al regne animal segons el manuscrit inèdit del Palau Reial de Madrid*, en «Quaderns de geografia» II (Barcelona, 1949).

[12] C. EGUÍA RUIZ, *Un insigne editor de S. Isidoro: El P. Faustino Arévalo S. I.*, en «Miscelánea isidoriana» (Roma, 1936), 364-84.

[13] A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Historia de la literatura arábigo-española* (Barcelona, Labor, 1928), 286 ss. A la bibliografía señalada en mi edición de las *Lettere musico-filologiche* de Arteaga, pp. CIII-CXVI, añádase A. RONCAGLIA, *Il Muratori e la «tesi araba» sulle origini della ritmica romanza*, extracto de los «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», ser. VIII, t. 3 (1950).

[14] M. B., *Dos hebraístas españoles amigos de Gian Bernardo De Rossi*, en «Sefarad» 1 (1941), 255-78; *Joaquín Pla, profesor de caldeo en Bolonia*, ib. 4 (1944), 99-118.

[15] A. PÉREZ GOYENA, *Un sabio filólogo vizcaíno*, en «Razón y Fe» 94 (1931), 5-19, 124-35.

[16] Sobre esas traducciones de Masdeu y de Conti vid. V. CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII: G. B. Conti* (Turín, 1896). Como la polémica sobre el barroco se centró principalmente en Shakespeare y Calderón, vid. A. PAR, *Shakespeare en la lit. esp.*, I (Barcelona, 1935), 92-106; y G. C. ROSSI, *Calderón nella critica spagnola del settecento*, en «Filologia romanza» 2 (1955), 20-66 (especialmente pp. 44-56).

[17] M. B. *La edición italiana de la «Historia» del P. Masdeu*, en «Hispania» 3 (1943), 612-30.

[18] C. EGUÍA RUIZ, *Dos sabios jesuítas mallorquines. Datos biobibliográficos*, en «Miscelánea filológica dedicada a D. Antonio M.ª Alcover» (Palma de Mallorca, 1932), 257-304.

[19] M. B., *L'interesse americanista nell'Italia del settecento*, en «Studi colombiani» II (Génova, 1951), 611-20; y en «Quaderni ibero-americani» núm. 12 (Turín, 1952), 166-72.

[20] *Cinco oraciones laudatorias en honor del Dr. Ignacio Duarte y Quirós*, en «Colección de la imprenta jesuítica del Colegio de Montserrat» I (Córdoba, R.A., 1937), con introducción biográfica sobre Peramas por el P. G. Furlong; *J. M. Peramas y su Diario del destierro (1768)* (Buenos Aires, 1952); M. B., *Relazioni di cultura italo-ispaniche nel settecento*, en «La civilta cattolica» 89, III (Roma, 1938), 139-49; L. FRÍAS, *¿Echenique o Peramas autor de las «Laudationes»?*, en «Estudios» 61 (Buenos Aires, 1939), 407-16. Sobre Alegre como historiador vid. E. J. BURRUS, *Francisco Javier Alegre, historian of the Jesuits in New Spain (1729-1788)*, en «Archivum hist. S. I.» 22 (1953), 439-509; y la nueva ed., por E. J. Burrus y F. Zubillaga, de F. J. ALEGRE, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, I, en «Bibliotheca Instituti historici Soc. Iesu» IX (Roma, 1956).

[21] *Las corrientes literarias en la América hispánica*, en «Biblioteca americana» IX (México, 1950), 87-88. Véase particularmente J. A. VILLACORTA, *Estudios bio-bibliográficos sobre Rafael Landívar*, en «Anales de la Sociedad de geografía e historia de Guatemala» 8 (1931-32), 160-205, 341-91, 466-520; M. PÉREZ ALONSO, *Fe de erratas del libro «Estudios...»*, ib. 14 (1937), 39-46; D. VELA, *Landívar*, ib. 18 (1943), 327-58; R. LANDÍVAR, *Rusticatio mexicana*. Copia facsimilar de la edición de Bolonia, 1782; precedida de una Introducción por J. Mata Gavidia (Guatemala, Editorial Universitaria, 1950); R. H. VALLE, *Bibliografía de R. de Landívar*, en «Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo» 8 (Bogotá, 1952), 35-80.

[22] A. CAVO, *Historia de México*, ed. J. E. Burrus (México, 1949); G. FURLONG, *Domingo Muriel*, en «Publicaciones del Instituto de investigaciones históricas» 64 (Buenos Aires, 1934); M. B., estudio sobre Menchaca cit. en la n. 6; G. V. CALLEGARI, *L'abate Francesco Clavigero nel bicentenario della sua nascita*, en «Vita d'Italia e dell'America latina» 8 (1931), 699-707; M. CUEVAS, *Tesoros documentales de México. Siglo XVIII. Priego, Zelis, Clavigero* (México, 1944).

[23] M. B., *El abate Viscardo. Historia y mito de la intervención de los jesuítas en la independencia de Hispanoamérica* (Caracas, 1953); *William Pitt y los proyectos constitucionales de Miranda y Viscardo*, en «Atlante» 2 (Londres, 1954), 18-21.

[24] M. B., *A. Conca, jesuïta valencia en exili (1746-1820)*, en «Anales del Centro de cultura valenciana», 2.ª ép., 12 (1951), 179-87; *L'abreujament italià del Viatge artístic i arqueològic d'Antoni Ponç, en* «Miscel·lània Puig i Cadafalch» I (Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1949), 269-90.

[25] M. B., *Francisco Gustà apologista y crítico (Barcelona 1744-Palermo 1816)*, en «Biblioteca histórica de la Biblioteca Balmes» serie 2.ª, XVII (Barcelona, 1942); *El conciliábulo de Pistoya y la asamblea de Florencia en las cartas y memorias de los ex jesuítas españoles desterrados en Italia*, en «Analecta Gregoriana» LXXI (Roma, 1954), 259-66.

[26] A.-F. VAUCHER, *Une célébrité oubliée, le P. Manuel de Lacunza y Díaz (1731-1801), de la Société de Jésus, auteur de «La venue du Messie en gloire et majesté* (Collonges-sous-Salèves, 1941), trad. esp. en «Rev. chilena de historia y geografía» núm. 117 ss.; *Lacunziana. Essai sur les prophéties bibliques* (Collonges, 1949); F. MATEOS, *Milenarismo mitigado. Méritos y errores de un insigne jesuíta chileno*, en «Razón y Fe» 127 (1943), 346-67.

[27] M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía hispanoamericana*, II, en «Obras Completas», XXVIII (Madrid-Santander, 1948), 7-22.

[28] A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Entre dos siglos*, en «Estudios literarios», II (Madrid, 1943). Las *Frioleras eruditas* de Montengón han sido reeditadas por J. Jiménez Arzúa en la «Colección Cisneros» (Madrid, 1944).

BIBLIOGRAFÍA

Imprescindible para toda la literatura hispanoitaliana del siglo XVIII es la *Bibliografia espanvola d'Italia* de E. TODA Y GÜELL, I-V (Escornalbou, 1927-31). Para los jesuítas expulsos deben consultarse principalmente los siguientes repertorios: C. SOMMERVOGEL, *Bibliotheque de la Compagnie de Jésus*, I-IX (Bruselas-París, 1890-1900); J. E. DE URIARTE, *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la C. de J. pertenecientes a la antigua asistencia española*, I-V (Madrid, 1904-16); J. E. DE URIARTE - M. LECINA, *Biblioteca de escritores de la C. de J. pertenecientes a la antigua asistencia de España*, I-II (Madrid, 1925-35), no terminada, la continuación saldrá a cargo de M. B.; E. LAMALLE - L. POLGÁR, *Bibliographia de historia Societatis Iesu*, en «Archivum historicum Soc. Iesu» (Roma, 1932...).

Sobre el estado cultural de los jesuítas en España en el siglo XVIII, véase L. FRÍAS, *Historia de la C. de J. en su asistencia moderna de España*, I (Madrid, 1923); e I. CASANOVAS, *Documents per la història cultural de Catalunya en el segle XVIII* (Barcelona, 1931-34); trad. esp. parcial, *La cultura catalana en el siglo XVIII*, en «Obras del P. Casanovas» XIV (Barcelona, 1953). Sobre sus actividades literarias en el destierro de Italia, he ahí los principales trabajos de conjunto: V. CIAN, *L'immigrazione dei gesuiti spagnuoli letterati in Italia*, en «Memorie delle R. Accad. delle scienze di Torino» serie 2.ª, 45 (1894-95), 1-66; A. FARINELLI, *La Spagna, il Conti e altri italiani del 700*, en la obra «Italia e Spagna», II (Turín, 1929), 287-327; GALLERANI-MADARIAGA, *Jesuítas expulsos de España literatos en Italia* (Salamanca, 1897); MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, *Historia de los heterodoxos españoles*, *La ciencia española*, *Ensayos y discursos*, etc., passim; todos sus párrafos referentes a la cultura hispanoitaliana del setecientos han sido sistematizados por M. CASCÓN, *Los jesuítas en Menéndez Pelayo* (Valladolid, 1940); CASCÓN, *La emigración de los jesuítas españoles en el siglo XVIII y el renacimiento de los estudios humanistas en Italia*, en «Anuario cultural ítalo-español» 1 (Madrid, 1941), 37-69; M. B., *La irrupción de jesuítas españoles en la Italia dieciochesca*, en «Razón y Fe» 126 (1942), 108-130.

Más en particular sobre algunas provincias en el exilio: J. M. MARCH, *I gesuiti a Ferrara dopo la soppressione della Compagnia di Gesù*, en «La civiltà cattolica» 90, I (Roma, 1939) 238-50, 347-60; C. EGUÍA, *Sabios catalanes de los siglos XVIII y XIX*, en «Razón y Fe» 104 (1934), 344-58, 105 (1934) 77-91; M. B., *Jesuítas mallorquines en Italia (1767-1814)* (Palma de Mallorca, 1942); *Jesuítas valencianos en la Italia dieciochesca*, en «Mediterráneo» (Valencia, 1949); M. CUEVAS, *Historia de la Iglesia en México*, IV-V (México, 1928); *Expulsion of the Jesuits from Mexico*, en «Records of the American catholic historical Society of Philadelphia» 43 (1932), 142-84; R. VARGAS UGARTE, *Jesuítas peruanos desterrados a Italia* (Lima, 1934); J. JOUANEN, *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito*, II (Quito, 1943), C. BAYLE, *Los jesuítas en la provincia de Quito de 1570 a 1774*, en «Razón y Fe» 131 (1945); 369-82; G. MAZZINI, *Gesuiti cileni in Imola (1768-1839)*, en «L'Archiginnasio» 32 (Bolonia, 1937), 184-211; G. FURLONG, *Los jesuítas y la cultura rioplatense* (Montevideo, 1933); *Cultura colonial argentina*, I (Buenos Aires, 1944) ss.

LA POESÍA LÍRICA EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII

por

FERNANDO LÁZARO

A pesar de la escasa altura que, desde el punto de vista de la poesía lírica, presenta el siglo XVIII, su estudio es importante para comprender la profunda complejidad cultural de la centuria. Durante la primera mitad del siglo, nuestros poetas se dejan arrastrar por una monótona inercia que proviene del siglo barroco. Pero, hacia 1750, comienzan a tener eco en España las tendencias líricas ultramontanas, aliadas con otras de tradición nacional, dando origen a un curioso y pintoresco cuadro, del cual trataremos de desentrañar las vetas más importantes [1].

I. La tradición barroca

Tres poetas, nacidos en la última mitad del siglo XVII, representan la profesión militante de la estética barroca en la centuria ilustrada. Son Gabriel Álvarez de Toledo, Eugenio Gerardo Lobo y Diego de Torres Villarroel. Hay que añadir a estos nombres los del Conde de Torrepalma y de Antonio Porcel, que nacen y se educan en el nuevo siglo, en los que una inercia literaria, a cuyas circunstancias habremos de aludir, obliga a continuar por las sendas antiguas. Estos poetas, por otra parte tan poco significativos, sobrenadan entre una masa de versificadores de bajísimo vuelo — Benegasi, fray Juan de la Concepción, Artieda, Feijóo, etc. — y llenan los primeros cincuenta años del siglo XVIII. De nada servirán las reacciones que, con signo e intensidad distintas, inician Ignacio Luzán y José Gerardo de Hervás: el gusto barroco lo invade todo y habremos de esperar hasta el filo del medio siglo para encontrar acentos nuevos, auras renovadoras en este lento y angustioso declinar de la lírica española. La continuidad entre las dos centurias no ofrece fisuras en cuanto al gusto; sí la ofrece en cuanto a la inspiración. Como hemos de ver continuamente, la temática de estos escritores es netamente barroca. E incapaces de buscar por sí mismos nuevos horizontes, se complacen en inocentes ejercicios de imitación y aun de auténtica reencarnación literaria. León y Mansilla escribe la tercera *Soledad* (1718), Torres pasea en compañía de Quevedo y más de una vez se siente poseído de su espíritu; en el *Juicio Lunático*, que José Antonio Porcel leyó en octubre de 1750, en la Academia del Buen Gusto, Quevedo y Solís se convierten en portavoces de los académicos [2]. No hemos de encontrar en este período ni el más leve intento de buscar, en nuevas direcciones, el ansiado resurgir de la poesía. Mientras la prosa se hacía apta para servir al nuevo pensamiento por obra de Feijóo, Sarmiento, Martín Martínez e Isla, la lírica reposaba perezosamente en moldes envejecidos y arruinados, de los que no eran capaces de removerla Hervás y Luzán, teóricos de las nuevas formas.

Gabriel Álvarez de Toledo

Álvarez de Toledo depende, poéticamente, de Góngora, Quevedo y, en cierto modo, de Calderón. Del primero, o de su tradición ha recibido, aparte el vocabulario, una serie de tópicos sintácticos y metafóricos, de fácil filiación; de Quevedo y de Calderón, la preocupación trascendente. Y todo ello, elaborado con escaso ingenio y menos invención.

Nació nuestro poeta en Sevilla, el 15 de marzo de 1662. Su madre era hija del célebre comentarista gongorino José Pellicer de Tovar, parentesco que en cierto modo determinará la orientación poética del escritor sevillano: Torres de Villarroel, su editor aludirá a ello, diciendo que le dió

lo Pellicer sus plumas voladoras.

Torres nos ha transmitido en el prólogo de la edición póstuma de sus obras poéticas [3], un retrato apasionado y, seguramente, poco exacto de don Gabriel. Describe su juventud alegre y triunfadora en la buena sociedad sevillana. Las damas celebraban sus donaires y su ingenio. Era don Gabriel, nos dice, «un mozo bien complexionado, con muchos azufres en la sangre». Así transcurrió su juventud, hasta que obraron en él «los tremendos avisos de unas misiones que oyó en Sevilla». El poeta alegre y bullidor dió un giro total a su vida: «La vista no la levantó de la tierra en veinticinco años que vivió después de su dichosa mudanza, explica el desconcertante Torres, ni persona alguna de las infinitas que lo trataron pudo jamás decir cuál era el color de sus ojos».

Los pocos datos que poseemos para contrastar las afirmaciones del biógrafo, no nos permiten darles mucha fe, sobre todo, en lo referente al ingenio y la gracia elogiadas. Posteriormente, fué Secretario de la Presidencia del Consejo de Castilla, Secretario y Bibliotecario mayor del Rey, y uno de los fundadores de la Academia Española. Murió este varón ascético y virtuoso en 1714.

El doctor Torres publicó, treinta años después de la muerte de don Gabriel, un volumen con unos sesenta poemas, incluídos unos extensos fragmentos de *La Burromaquia*. En todos ellos se muestra como uno más entre los poetas de la degenerada y agonizante escuela finisecular. La temática es estrictamente barroca predominando los temas religiosos. En estos y en otros temas, es fácil percibir una clara orientación escatológica; así, sus sonetos *A Roma destruída* (eco lejano del tema de Du Bellay y de Quevedo), *A la quema de Játiva*, sus romances heroicos *Al Martirio de San Lorenzo*, *Al martirio de San Blas*, *Tifeo fulminado en Flegia*, *Hablando Sócrates teniendo el vaso de cicuta en la mano*, su romance *Afectos de un moribundo*, etc. No faltan las poesías de circunstancias, con especial preferencia por los temas funerales: muertes de reyes y de príncipes. Todos estos versos están impregnados de un carácter sombrío, preocupados por problemas trascendentes. Y son reveladores también del concepto solemne que su autor tiene de la poesía. Su predilección temática tiene su correspondencia formal en el uso frecuente del endecasílabo en las estrofas amplias dentro de los que puede desarrollar plásticas escenas de martirio y destrucción, servidas por los recursos estilísticos que imponía la moda: esdrújulos, adjetivos antepuestos, juegos onomatopeyicos, hipérbaton, metáforas y, de cuando en cuando, alguna palabra de la escuela, fruto de sus preocupaciones teológicas. Los versos de alguna calidad se ocultan celosamente a los ojos del lector. Y hemos de buscarlos en los momentos en que el poeta olvida sus débiles ardides, su presuntuosa adjetivación, para acercarse directamente a los maestros, Quevedo y Góngora, sin resabios escolares. Buen ejemplo — quizá no pudiéramos mostrar más que tres o cuatro de parecida altura — es el soneto *A la lámpara que arde delante del sepulcro de la Santa Madre Teresa*.



EL GRAN
PISCATOR
DE SALAMANCA,

PARA EL AñO DE M. DCC. LVI.

Diego de Torres Villarroel, grabado de la edición de «El Gran Piscator de Salamanca»
(Salamanca, 1755).



Nicolás Fernández de Moratín, grabado por Esteve (Madrid, Biblioteca Nacional).

Pedro Romero matando a un toro parado, grabado de «La Tauromaquia», de Goya. Pedro Romero es el protagonista de la famosa composición «Fiesta de toros en Madrid».



Mucha menos inspiración poseen las endechas, tan celebradas por Valmar, *A mi pensamiento*, que desarrollan un tema trivial de ascética cristiana: la necesaria renuncia a los sentidos y la inmediata búsqueda de Dios que se impone al pensamiento. Las interrogaciones, las exclamaciones retóricas, despiertan en el lector lejanas resonancias de la lírica luisiana, bien pronto apagadas por la torpeza e inconexión del movimiento estrófico y por la elementalidad de las imágenes.

Algunas palabras merece su poema burlesco *La Burromaquia*. El extenso fragmento conservado (ciento cincuenta estrofas) dice bien poco del ingenio de don Gabriel. Todavía podemos admirarnos hoy, con Benegasi, de que «un caballero tan agudo, discreto y erudito, se pudiera divertir con burros». Las hazañas del héroe Archiburro sirven de pretexto para que el autor haga gala de sus conocimientos gongorinos, que llegan a la parodia de versos de don Luis («triste testimonio de recuerdo» ha comentado G. Diego).

El enorme centón ofrece muy de tarde en tarde algún pasaje de calidad. Véase esta octava, de bello corte virgiliano:

Del arsenal al puerto conducidas,
pisan la móvil planta las galeras,
y de tenaces dientes sostenidas,
le oprimen graves, la desprecian fieras.
Las flámulas, del viento sacudidas,
dan a la vista vagas primaveras,
y el lino, ya plegado, ya pendiente,
leyes impone al húmido tridente.

Pero estos hallazgos no justifican la lectura de los farragosos versos del poema. La vena festiva, menos eficaz aún que en *La Burromaquia*, reaparece en las quintillas *A cinco cazadores*, *A un médico*, en las conceptuosas décimas *Al viejo Saturno* y en algún poemita más.

Los romances sacros de Lope de Vega motivan (ya que no inspiran) los romances religiosos de Álvarez de Toledo, *A Cristo crucificado*, *A la Salve*, *A la Soledad de Nuestra Señora* y otros. Para todos ellos es válido el juicio del censor, fray Juan de la Concepción: «Los romances devotos se conoce deben más al influjo de las lágrimas que al de las musas». Ausencia importante, en las poesías conservadas de don Gabriel, constituye la lírica amorosa, explicable por el ascético retraimiento del escritor.

Álvarez de Toledo hizo compatible su negación de los sentidos y su apartamiento del mundo, con una intensa actividad política. Es, sin duda, el primer poeta de la nueva dinastía, fiel cantor de Felipe V y del destino hacia la órbita francesa, que quiso imprimir a España la política borbónica. La muerte de Carlos II asegura: «Oriente fué para zenit lucido». Y la precaria comunidad hispanofrancesa inspira estos versos *Al Delfín de Francia:*

Pero si es luz, si es lis, ¿quién ser pudiera
sino aquel que radiante y floreciente
a la Galia ilumina con fragancias
y a la Hispania en perfumes amanece?

Álvarez de Toledo es pues un fiel representante de esta generación que cabalgó entre los dos siglos, con la mirada poética puesta en el pasado inmediato y sin ímpetu renovador. Generación que conoció la amargura de una total decadencia política y cultural y puso su confianza en la nueva dinastía, sin sospechar que con ella entraría una nueva estética de signo radicalmente distinto al de la que ellos profesaban. Nadie puede negar al escritor sevillano este significativo papel de intermediario, que justifica su permanencia en la historia de nuestra lírica.

Eugenio Gerardo Lobo

Caracteres en parte semejantes y, en parte, radicalmente diversos ofrece la poesía de EUGENIO GERARDO LOBO, pocos años más joven que Álvarez de Toledo pero cuya longevidad le permitió alcanzar los primeros brotes del nuevo gusto. Nació Lobo en Cuenca (Toledo), en 1679, de familia probablemente noble [4]. Sus versos demuestran una depurada cultura humanística, que debió de adquirir en los años de adolescencia. En un soneto nos da testimonio de su precocidad poética y del calor con que eran acogidas sus juveniles producciones. Inclinado a las armas, se dedicó a la carrera militar, en la que había de brillar su temple, y en la que debía conquistar importantes distinciones. Al servicio del nuevo rey, Lobo participa en el sitio de Lérida de 1707. Ya capitán en 1710, fué el primer oficial del ejército de Felipe V que entró en Toledo, ocupado por las tropas del Archiduque. Fué portador, en aquella ocasión del estandarte real. Figuró también en el ejército que recuperó Zaragoza. En 1712, tomó parte en las operaciones guerreras de Extremadura, en la frontera portuguesa. Poco sabemos de su vida, desde la paz de Utrech. Estuvo de guarnición en Córdoba, Montejo y Madrid. En 1732, asistió a la reconquista de Orán. Su moderno biógrafo, señor Rubio, sospecha que intervino también en la conquista de Nápoles y Sicilia (1734-36). Tomó parte en la guerra de Sucesión de Austria, como brigadier, a las órdenes del conde de Gages, y en la batalla de Campo Santo (1743) resultó gravemente herido. Restablecido y vuelto a España, tuvo el disgusto de no verse recompensado como esperaba. Le fué otorgado el hábito de Santiago, pero la encomienda concedida no estaba vacante, y careció de efectividad. Valmar y Rubio atribuyen, verosímilmente, la posible postergación de Lobo a que éste escribió algunos versos con matiz irónico o censorio, que pudieron molestar al Rey. Pero Felipe V fué justo con su leal soldado, al que otorgó en 1746 el gobierno militar y político de Barcelona. Fernando VI le ascendió a teniente general. En la capital catalana — en cuyo gobierno tuvo Lobo que hacer gala de extraordinario tacto, dada la animadversión popular contra la nueva dinastía — acabó sus días en 1750, a consecuencia de una caída de caballo.

Eugenio Gerardo Lobo compartió con Álvarez de Toledo un envidiable y efímero prestigio como poeta. En ambos podemos percibir la huella profunda de los grandes poetas secentistas; pero, como hemos dicho, los caracteres de su lírica son radicalmente distintos. Si en don Gabriel veíamos al hombre reconcentrado, abismado en sus ejercicios ascéticos, en sus contemplaciones escatológicas, huyendo a la amenaza de los sentidos, en Lobo asistimos a la eclosión rimada de un espíritu alegre, aventurero, heroico, atento a cuanto pasa alrededor, siempre dispuesto a dar jubilosa acogida a cuanto le sucede en su azarosa vida.

No quiere decir esto que falten a su poesía los tonos solemnes, los registros graves. Ahí están, para probar su existencia, sus octavas *Al sitio y rendición de Lérida*, *Al sitio de Campo Mayor* y el *Rasgo épico de la conquista de Orán*, sus frecuentes escapadas al mundo mitológico, sus razonamientos lógicos («La Mitología me prestó candiles, y no pocos la Lógica faroles»). Pero el Gerardo Lobo que reclama un puesto en la historia de nuestra lírica no está ahí: habremos de buscarlo en los versos que ganaron para él el título de «capitán coplero», versos cortos, romances y décimas, principalmente, de tono humorístico, con el mejor humor de un Alcázar, escritos con un garbo ajeno a las exigencias de una estética estrecha. «Quebrantar la ley divina | del Decálogo, me aflige, | mas no romper los preceptos | de los antojos gentiles», escribe, rebelándose, quizá precozmente, contra la amenaza de la invasión neoclásica.

Lobo se resistió a imprimir sus versos, que le fueron arrebatados por desaprensivos editores, atentos a la fervorosa acogida que de ellos hacía el público.

La primera colección de sus poseías apareció en Cádiz, en 1718, con el título de *Selva de las Musas*, editada por Jerónimo de Morales y Peralta. En 1738, se publicó la primera edición autorizada por el autor, que cedió sus derechos a la Congregación de la Peña Sacra. A todas las anteriores mejoró la colección publicada por el impresor Ibarra, en dos volúmenes, el año 1758, al cual había hecho cesión del privilegio la citada Congregación. Se recogen en ella unas doscientas cincuenta composiciones del prolífico escritor [5].

Las poesías de Lobo son, en gran parte, una crónica de su vida, escritas con el ritmo acelerado que ésta les imponía. La improvisación sería palpable, en muchas de ellas, aunque el autor no la confesara:

Pocas son producciones del cuidado,
muchas sí de improviso devaneo,
que en respuesta marchaban del correo
en simple borrador o mal traslado.

Sus épicas aventuras, sus lances, sus viajes, constituyen la materia más abundante de que se nutrirá el poeta. De ella brotarán sus epístolas, sus respuestas, sus demandas, escritas generalmente en romance, metro en el que Lobo deja las huellas de su humor ágil y personal.

En alguna ocasión, el ilustre soldado se sintió protagonista de hechos que merecían la perennidad del poema épico. De ahí nacieron sus farragosos poemas a los sitios de Lérida y Campo Mayor y a la conquista de Orán. Su mente tuvo que hacer un esfuerzo para arriesgarse a empresas altas y no dudó en tomar ilustres apoyos para iniciarlas. Los poemas de los asedios comienzan, al modo clásico: «Canto las armas, príncipe dichoso» y «Yo aquel, que en otro tiempo ruda habena». Y el de Orán parte de una robusta y retórica invocación al numen, para ofrecer al Rey la fronda de las ciento setenta octavas. Lobo, que supo sellar con sangre sus empresas, no estaba dotado para cantarlas. No hallaremos auténtica poesía en la copiosa producción de Gerardo Lobo, ni siquiera en las mínimas porciones que encontrábamos en Álvarez de Toledo. Pero nos sentiremos más cerca de la belleza en los sonetos. Esta estrofa, por sus dificultades, es buen campo para el ingenio. Los sonetos del poeta soldado revelan un acabado conocimiento de la técnica, pero les sobran, para poder ostentar calidad, los continuos ecos de grandes poetas anteriores —Góngora, Lope, Quevedo—, que asoman constantemente en el entramado de los versos. Todos ellos están incursos en la mejor tradición y nos muestran una faz simpática del poeta: la del modesto epígono que ha aprendido la difícil estructura de la estrofa y sabe enfocar y resolver bien los temas, aunque con instrumentos tomados a los maestros.

Si por los poemas épicos y los sonetos Lobo se vincula la tradición inmediata, hay otro aspecto de su obra que cae de lleno en los caracteres generales de la literatura española de principios del XVIII: el prosaísmo logrado a fuerza de acumular en masas, sin duda bajo el influjo de Calderón, los elementos ornamentales logrados por Góngora, tras largo trabajo selectivo; el alegorismo, directamente vinculado al autor de *La vida es sueño*, y su consecuencia inmediata, el equivoquismo. He aquí un sintomático título de Gerardo Lobo: «Respiraciones matutinas de quien, hallándose en el cautiverio de la culpa, empieza a corresponder al aura apacible y movimiento tranquilo del Espíritu Santo». ¿No estamos de lleno en el estilo de Soto Marne, en la moda que fustigará rabiosamente el benedictino Feijóo? Su naturaleza ingeniosa le inclinaba seguramente a esta literatura alegórica, en la que, para sujetar todavía más las alas del poeta, solía partirse de un pie forzado.

Está por hacer el estudio de la génesis de esta modalidad literaria, que tan netas características tiene. Parece haber alcanzado su plenitud, en España y

Portugal, entre 1680 y 1730, y contra ella lucharon denodadamente hasta vencerla Feijóo, Isla, el Barbadiño y los primeros avanzados del neoclasicismo. El primero de ellos, en sus *Reflexiones* contra Soto, da las siguientes notas caracterizadoras del estilo: *a*) utilización de voces altisonantes; *b*) extravagante aplicación de las palabras, al servicio exclusivo de la sonoridad y rotundidad de la frase; *c*) abuso de insípidos retruécanos; y *d*) utilización de un gran número de nombres abstractos, normalmente en plural. Eugenio Gerardo Lobo cayó de lleno en esta modalidad literaria dieciochesca. Sería importante conocer la cronología de estos versos para ver si la limpieza y exactitud que se aprecian en otras composiciones serias, obedecen a una reacción provocada por la irrupción del neoclasicismo.

Hasta una veintena de composiciones hay, en la obra conservada, con inspiración estético-religiosa. En ellas, va del helado prosaísmo del *Triunfo de la castidad y martirio de Nicetas*, al barroco encrespamiento del tema del martirio de San Lorenzo, cuyo momento culminante está narrado en retorcidos conceptos, con algún acierto parcial.

Nada valioso hemos encontrado hasta ahora en la poesía de Gerardo Lobo. Si su nombre cuenta en la historia de nuestra lírica es en función del lamentable estado de la poesía de su tiempo, dentro de la cual él supo mantener en muchos casos un amable respeto a la tradición inmediata. Pero nuestro poeta alcanza tonos muy personales en las composiciones burlescas. Nuestro jocundo y despreocupado soldado — tanto que, cuando escribió sobre el amor, siempre lo hizo en términos humorísticos —, deja correr su flúida vena por el alegre cauce del octosílabo, logrando poemillas que tuvieron larga vida en la memoria de las gentes. Son notables las *Irónicas instrucciones para ser buen soldado*, las décimas *A D. Luis Narváez*, sobre sus pésimos alojamientos en dos pueblecillos, el romance *Al tesorero, pidiéndole libre alguna cantidad sobre su sueldo*, y, sobre todo, la célebre epístola en décimas, *Al R. P. Fr. Joseph Hebrera* («Yo aquel capitán Gerardo | de cuya infeliz historia | no tendrá el mundo memoria, | aunque tome el anacardo»). Como hemos dicho, los menores incidentes personales mueven enseguida la pluma del coplero capitán y sus versos, ya que no una auténtica inspiración, llevan al menos, el sello de su sencillo y espontáneo origen. Gerardo Lobo no pierde ocasión de hacer un chiste, un retruécano. Esto es lo más importante que él recogió de Góngora y, sobre todo, de Quevedo. Le falta en cambio, totalmente, el sentido popular que corre por los versos humorísticos o satíricos de ambos maestros, y su léxico no se depura y acomoda siempre a las exigencias del género. Su humor es, consecuentemente, demasiado intelectual, lo cual no quiere decir que falten en él los trazos gruesos y hasta francamente groseros.

José Antonio Porcel y Salablanca

Tampoco hemos de hallar demasiados primores líricos en la obra del canónigo José Antonio Porcel, que nació en Granada en 1720 y cuya vida no debió de remontar en muchos años la mitad del siglo. Como toda la juventud literaria de la época, Porcel da sus primeros pasos poéticos en el seno de una tertulia. En este caso fué la Academia del Trípode, en Granada, que congregaba en torno a sí el conde de Torrepalma, «a la que algunos jóvenes hábiles llevaban, en bellos poemas, logrados los ocios que permitían las tareas de más serias facultades». En ella, Porcel se hacía llamar «El Caballero de los jabalíes». En Madrid, perteneció a la Academia del Buen Gusto, establecida por la Marquesa de Sarriá (1749-1751), y trocó su antiguo nombre poético por el de «el Aventurero». Con este nombre firmó un *Juicio lunático*, o crítica burlesca de las obras que

se habían leído en la Academia. En 1752 fué nombrado académico de la Española.

Porcel, buen conocedor del francés, tradujo algunas obras de dicho idioma, entre ellas: *Carta del difunto Rey de Prusia, padre, a su hijo reinante, Federico II, desde los Campos Elíseos*, una comedia anónima en verso, *La dama doctora* (tal vez, *La dame médecin*, de Montfleury) y *El Facistol* (Le Lutrin) de Boileau. Es de presumir que gran parte de las obras poéticas del canónigo granadino se hayan perdido. Todas ellas quedaron inéditas a su muerte, a pesar de que su poema *El Adonis* le había dado fama entre sus contemporáneos. Gerardo Lobo se propuso editar dicho poema, pero la muerte le impidió realizar su proyecto. Hoy podemos leerlo, con algunas otras composiciones, en la benemérita recopilación de Valmar.

El tema de *El Adonis*, así como su desarrollo, en églogas venatorias, le fué propuesto por los académicos del Trípode. Más de 4.500 versos empleó Porcel para su desempeño. Y el resultado fué un poema indigesto, en el que la indudable calidad lírica del escritor se disuelve en un plasma amorfo, de largos períodos encadenados, que gravitan pesadamente sobre prosaicos soportes: nexos, incisos, aclaraciones, adjetivos insignificantes... Hay en Porcel algo del frescor luminoso, del plástico vigor descriptivo de su coterráneo Soto de Rojas, atraído, como él, por el mito de Adonis; pero esta luz nos llega, en Porcel, muy debilitada, sin que haya nada de la audaz y atenta vigilancia de su antecesor, para lograr sorprendentes, agudos y nuevos matices, en una materia tópica. *El Adonis* está formado por cuatro églogas, en las que dialogan las ninfas Anaxarte y Procris. Con el mito central se entremezclan otros que retardan y desvían innecesariamente la atención; así, por ejemplo, el de Pirene o el del sátiro convertido en piedra. Porcel, que se muestra muy satisfecho de la gran innovación que suponen las églogas venatorias — comparable, según él, a la de las piscatorias, de Sannazaro — declara sus modelos preferidos: Garcilaso y Góngora «delicias de los entendimientos no vulgares, de quien te confieso hallarás algunos rasgos de luz, que ilustren las sombras de mi poema». Pocos, muy pocos, son tales rasgos de luz. En Garcilaso apoya el carácter dramático de las églogas; del cordobés toma la ganga de tópicos que circuló en estos poetas de la descomposición barroca.

Conservamos, además, entre otras composiciones de Porcel, una *Fábula de Alfeo y Aretusa*, en octavas, desempeñada sin ningún relieve; otra, burlesca, sobre *Acteón y Diana*, en redondillas, pálido reflejo de Góngora, y hasta una docena de pésimos sonetos. Todas estas obras vuelan más bajas que *El Adonis*, poema al que sobra oficio y falta la densidad luminosa que acredita a un poeta.

II. La reacción satírica: Hervás

Mientras este degenerado barroquismo se produce e invade el libro, el púlpito y la poesía, otras fuerzas más importantes sirven de cauce por el que penetra en España la ideología francesa. Este fenómeno era perfectamente natural, pues, como Paul Hazard ha notado, hubo una demanda de ideas a Francia, en toda Europa, más bien que un «contagio mental».

Lo francés se trasplantó a nuestra patria, en un principio, sin excesiva crítica. Larra nos ha descrito el proceso, de manera insuperable. «Desesperando [la juventud dieciochesca]... de unir el cabo interrumpido y de continuar un movimiento paralizado dos siglos antes, creyó no poder hacer otra cosa mejor que saltar el vacío, en vez de llenarlo, y agregarse al movimiento del pueblo

vecino..., adoptando sus ideas tales cuales las encontraba. Vióse entonces un fenómeno raro en la marcha de las naciones: entonces nos hallamos en el término de la jornada, sin haberle andado». Fruto de esta cómoda incorporación es la amenazadora irrupción de galicismos que comienza a alterar la faz del idioma. Se produce, correlativamente, un pobre movimiento intelectual y literario de compromiso entre lo propio y lo ajeno, contra el que se alza José Gerardo de Hervás. En la segunda edición del tomo VII del *Diario de los Literatos de España* (1742), con el pseudónimo de «Jorge Pitillas», publicó dicho escritor la célebre *Sátira primera contra los malos escritores de este siglo*, fechada un año antes. Los datos que conocemos de su autor son muy escasos. En una carta de Martínez Salafranca, dando cuenta a un amigo de la muerte de su madre, ocurrida en junio de 1742, se lee: «Pocos días después murió un grande amigo mío, abogado, a quien Vd. trató algunas veces, que se llama don Josef Hervás; vestía hábitos largos y hablaba un poco francés...». Nada más, aparte un devaneo amoroso, sabemos de este escritor, que veló su colaboración en el *Diario* con el seudónimo citado y con el extrañísimo de «D. Hugo Herrera de Jaspedós», anagrama de su nombre. Las dudas sobre la atribución de la *Sátira* a don José Gerardo de Hervás parecen disipadas, después de los trabajos del marqués de Valmar.

Hervás entra en línea con los primeros avanzados del racionalismo setecentista. No hay testimonio directo de su amistad o admiración hacia el P. Feijóo, pero los ataques que dirige a su contradictor Mañer revelan su comunión espiritual con el P. Maestro. En una carta a su sobrino Cobo, escribe Hervás: «no obstante la poca [racionalidad] que le ha tocado al buen Mañer, es incansable en vomitar libros de su mano y pluma...». Y en la *Sátira* se lee:

Y así a lo blanco siempre llamé blanco,
y a Mañer le llamé siempre alimaña.

La actitud reformadora de Hervás queda patente en su devoción a Boileau; la intención renovadora del *Diario de los Literatos* encontró en él un inmediato colaborador; y la concordancia de la ideología de la *Sátira* con la de otro gran avanzado, el padre Isla, se evidencia con el mero hecho de haberse editado alguna vez dicha obra a nombre del jesuíta [6].

Consta la *Sátira primera contra los malos escritores de este siglo* de cien tercetos, precedidos de un breve prólogo en el que el autor pondera la magnitud de su intento («Tengo muy creído que la calidad y aun la claridad de este escrito causará extrañeza a todos, escándalo a muchos y mortificación a algunos...»). La obra comienza, a imitación de los satíricos latinos, mostrando la indignación del escritor por el lamentable estado de la literatura patria y declarando su propósito:

Quiero yo ser satírico Quijote,
contra todo escritor follón y aleve.

El cuerpo principal de la obra, es decir, el propiamente circunstancial, ocupa unos cuarenta tercetos. Los últimos cincuenta están dedicados a afirmar que está dispuesto a airear los nombres de cuantos envilecen nuestras letras:

Yo te daré noticias positivas
cuando hable nominatim *de estos payos,*
y les ponga el pellejo como cribas,

citando a satíricos latinos y españoles que no temieron argumentar *ad hominem*. Claro es que no siempre habrá que censurar:

Con igual gusto, con igual lisura,
daré elogios, humilde y respetoso
al que goza en el mundo digna altura.

Hervás nos prometió «hacer igualmente públicas otras no pocas sátiras», pero seguramente la muerte le impidió cumplir su propósito.

La *Sátira* fué publicada con gran alarde de citas y notas pertenecientes a poetas latinos [7]. El marqués de Valmar descubrió en ello una superchería de Hervás: todas las citas de Horacio, Juvenal, Persio, Plauto y Marcial, en que parece apoyar sus ideas, han sido tomadas de Boileau. Además, gran parte de los pensamientos del gran legislador francés del gusto han pasado íntegramente a nuestro autor [8].

A pesar de estos ardides e influjos, celosamente velados por Hervás, la *Sátira* es merecedora de la más alta estima, por su estilo sobrio y personal, lleno de rasgos irónicos, servidos por un léxico castizo, demasiado castizo en algunos momentos, hasta el punto de bordear levemente el «pastiche». Su mayor interés está, claro es, no en su calidad poética, sino en su valor documental. Pitillas denuncia la existencia de un literato afrancesado, antiaristotélico, filosofante, deslumbrado por lo nuevo, curioso de extrañas y lejanas noticias, que gusta salpicar pedantemente su habla con vocablos ultramontanos:

> Batir en ruina *es célebre* pasaje
> *para adornar una española* pieza,
> *aunque Galván no entienda tal potaje.*

La crítica revela una situación transitoria entre el viejo estilo de Lobo y el nuevo que comienza a despertar. Junto al repudio de los galicismos, se alza la censura contra la literatura postbarroca:

> *Toda dedicatoria es clausulones*
> *y voces de pie y medio, que al Mecenas*
> *le dan, en vez de inciensos, coscorrones.*
> . . . .
> *El estilo y la frase inculta y fea*
> *ocupa la primera y postrer llana*
> *que leo enteras, sin saber qué lea.*

Pocos años más tarde, en 1749, el padre Feijóo publicaría la *Justa repulsa* contra el franciscano Soto y Marne, aludiendo a los «afectados clausulones», sacando de ellos, a punta de lanza, multitud de larguísimas voces: *congruenciabilidad, incontestabilidades, circunspecciones...*, y quejándose de su ininteligibilidad. He aquí una prueba más de la comunidad de intereses que guían al benedictino y a José Gerardo de Hervás. Ambos escriben en medio de un caos. Sobre la descomposición de nuestra cultura, se está asentando, prestigiosamente, la francesa. Hay un indicio del choque en los siguientes versos que Pitillas pone en boca de un literato «al uso»:

> *Voy a la biblioteca, allí procuro*
> *pedir libros que tengan mucho tomo,*
> *con otros chicos de lenguaje oscuro.*

A los españoles, acostumbrados a voluminosos tratados y polianteas, causaba asombro el tamaño de los librillos franceses. Cuando Hervás escribe, aun se solicitan, con los breves tomos, los libros abultados. Treinta años después, el jerónimo fray Fernando de Zevallos se lamentará de los escritores que «gustan hacerse aire con un folleto» [9].

La *Sátira* de Jorge Pitillas es un excelente documento que refleja los diversos estratos que componían la actividad cultural, y por tanto literaria, de la centuria ilustrada. En primer lugar, se percibe la reacción contra las formas autóctonas envejecidas; en un segundo estrato hallamos la reacción contra lo francés, bajo la forma de censura de modas y vocablos. Pero todo ello reposa sobre una base francesa, que, en la obra de Hervás, está representada por las

ideas y la erudición de Boileau, al cual el escritor castellano, en gran parte, no hizo más que adaptar o imitar. La antinomia del espíritu nacional en el siglo XVIII, tradición-innovación, se cumple perfectamente en la *Sátira*. En relación con la lengua literaria nacional, esta interesante obrita es el primer documento purista y casticista a la vez[10]; su propósito no va más lejos. Feijóo no se contentará con esa actitud, y se lanzará, por vías a veces peligrosas, a la creación de la moderna prosa española.

III. Un rezagado: Torres Villarroel

Los escritores examinados hasta ahora gozaron de un prestigio efímero, que no ha logrado rescatar el tiempo. La misma suerte corrió el célebre salmantino don Diego de Torres Villarroel, cuya fama y cuya obra conocieron un triunfo resonante para deshacerse e ignorarse cuando el correr del siglo impuso nuevos gustos. Hasta tal punto es esto cierto que los editores que, entre 1794 y 1799, dieron a luz sus obras, decían en la advertencia preliminar: «como con el transcurso de los tiempos se borra de la memoria el mérito de los escritores que... trabajaron en servicio de la patria, no pudo menos éste de conseguir se olvidasen las tareas de este erudito», Y añaden que sus obras «se habían ya sepultado en el olvido».

Pero, a diferencia de Toledo o de Lobo, copartícipes de un mismo entusiasmo por la literatura del seiscientos, el nombre de Torres ha sido arrancado al olvido y hoy pasa a ocupar, por derecho propio, uno de los primeros lugares de nuestras letras dieciochescas. La impresión inicial de todo lector del doctor Torres es de desconcierto. Se encuentra ante un personaje de arrolladora vitalidad, de profunda capacidad crítica, y de exuberante riqueza expresiva. La masa de sus obras, en prosa y verso, anonada. Pero, en su diversidad, hallaremos siempre esos tres rasgos, que dan trabazón y unidad al conjunto y que pueden servirnos de puntos de referencia para caracterizar el arte de don Diego.

Aludiendo a sus escritos, dice el propio autor: «Los más de ellos los he parido entre cabriolas y guitarras, y sobre el arcón de la cebada de los mesones, oyendo los gritos, chanzas, desvergüenzas y pullas de los caleseros, mozos de mulas y caminantes»[11].

Efectivamente, causa asombro la fecundidad de este escritor cuya vida es, al menos en su período más prolífico, una continua peripecia, una magnífica aventura, de líneas picarescas, que el propio don Diego nos ha narrado con todo cuidado[12]. La vida de Torres se desarrolla en torno a Salamanca y Madrid. Nació en la ciudad del Tormes, el año 1696, hijo del librero Pedro de Torres. Desde niño manifestó su genio indómito. A los quince años ganó una beca de Retórica en el Colegio Trilingüe. Poco aficionado a los estudios filosóficos —contra los que clamará una y mil veces —, dedica a la lectura de escritores españoles el tiempo que le dejan libre otras dedicaciones. «Aprendí a bailar, nos dice, a jugar la espada y la pelota, a torear y hacer versos; abría puertas, falseaba llaves, hendía candados y no se escapaba de mis manos pared, puerta, ni ventana, en donde no pusiese las disposiciones de falsearla, romperla o escalarla». Pocos años después trabó sus primeros contactos con las Matemáticas, que habían de apasionarle. Vuelto a casa de sus padres, escapó al poco tiempo a Portugal, en donde permaneció algunos meses, dedicado a pintorescos oficios. Por deseo de su padre comenzó a estudiar la carrera sacerdotal, ordenándose de subdiácono en 1715. No prosiguió sus estudios, quizá por falta de vocación, hasta mucho más tarde, quedando, por tanto, en la plenitud de su vida, obligado por voto de castidad y «entretallado entre la Epístola y el Evangelio».

Marchó a Madrid, en 1723, en donde, en principio, tuvo que subsistir bordando gorros y chinelas que se vendían en la Puerta del Sol. Se dedicó al estudio de la Medicina, graduándose; pero asustado por la falibilidad de esta ciencia, decidió no ejercerla. Durante varios días fué huésped de la condesa de Arcos, en cuya casa de la calle de Fuencarral ocurrían extraños sucesos atribuídos a duendes. Don Diego no pudo desvelar la causa de estos hechos, pero la duquesa premió su valentía, dándole albergue durante dos años. En 1726 ganó por oposición la cátedra de Matemáticas de Salamanca. Cuatro años más tarde se vió envuelto en un proceso y hubo de marchar a Portugal. En 1734 fué reintegrado a su cátedra. En 1743 condenó la Inquisición su libro *Vida natural y católica;* poco después moría su protector, el cardenal Molina: estos hechos le entristecieron profundamente y motivaron, con toda seguridad, el deseo de ordenarse de diácono y de presbítero, deseo que cumplió en 1745. Seis años más tarde fué jubilado en su cátedra. Siguió, a pesar de ello, vinculado a la Universidad, para la que desempeñó abundantes comisiones. Durante los últimos años de su vida fué administrador del duque de Alba, en cuyo palacio de Salamanca murió en 1770.

Tales son los sucesos y fechas más importantes que constituyen el esqueleto en torno al cual se acumula la prodigiosa vida del doctor Torres. Una vida consumida en una constante versión hacia el mundo («a V. Rma., dice a un fraile, le ha tocado ser loco por la parte de adentro y a mí por la de afuera»), en un esfuerzo afectivo, cuya consecuencia fué la decepción. Hay mucho en Torres de literario, de formación libresca, y sobre él se cierne permanentemente el espíritu de Quevedo. Pero su íntima fusión con el autor de *Los sueños* no se habría cumplido sin una previa afinidad. Hasta los rincones más escondidos de su obra, llega un desolado conocimiento de las gentes, un profundo y agresivo pesimismo. Éste se manifiesta en sus escritos de maneras muy diversas. Son abundantísimas las lamentaciones por la decadencia de España, en el orden cultural, coincidentes con las de Feijóo, Isla y los demás reformadores («Yo bien conocía mi ignorancia y mi ceguedad...; pero también sabía que estaba en la tierra de los ciegos, porque padeció entonces la España una obscuridad tan afrentosa, que en Estudio alguno, Colegio, ni Universidad de sus ciudades había un hombre que pudiese encender un candil para buscar los elementos de estas ciencias...»), en el orden moral («ya no se dejan guardar las doncellas, ni hay quien afecte ayunos ni disciplinas, pues hasta las apariencias de virtuosos han aborrecido los hombres: ahora se hace adorno de la destemplanza, gala del vicio y pompa de la disolución»), en el religioso («también he reparado, prosiguió Quevedo, que en esta sala no hay imagen alguna de Cristo, de su Madre, ni de otro Santo... Perdióse la devoción, le dije»;), en el literario («la poesía... pasó a tratar con pajes, luego a barrer los zaguanes de los señores, después anduvo de taberna en taberna y vino a depositar sus huesos en el carnero de un hospital»)... Nunca hallaremos en Torres un acento optimista; continuamente acecha la coyuntura que le permita hurgar en la flaqueza, en la miseria de los hombres. De ahí que casi toda su producción propiamente literaria sea de disección, de desolada crítica, hecha con los ojos de un barroco que ha visto arruinarse y disolverse sus ideales de todo orden, en nuevas formas de vida; y esto explica también el cinismo que continuamente afecta en sus obras. «Yo nunca voy tras tu alabanza, sino tras tu dinero», dice al lector en uno de sus innumerables prólogos. Desenfado, censura, cinismo son las formas en que se expresa el sentimiento de soledad, de irreconciliable discrepancia con el mundo, que invade a este rezagado español del siglo de los Austrias.

Don Diego de Torres se hizo famoso con sus almanaques y sus predicciones, que publicó durante muchos años, con el nombre de *Gran Píscator Salmantino*, a imitación del *Gran Píscator Sarrabal de Milán*, a partir de 1721. En el Alma-

naque de 1724 predijo la muerte de Luis I, que ocurrió, efectivamente, poco después. Alguien atribuyó el vaticinio a secretas comunicaciones infernales, mientras el Dr. Martín Martínez, que unía su esfuerzo al de Feijóo para debelar errores, atacó las supercherías astrológicas de nuestro autor. En el calendario de 1756 vaticinaba la revolución francesa, con una conocida décima; y en el Piscator de 1766 predecía: «La situación general del orbe político se registra con raras soluciones que sorprenden los ánimos de muchos. Un magistrado que con sus astucias ascendió a lo alto del valimiento, se estrella desvanecido, en desprecio de aquellos que le incensaban». Pocas semanas después, el Domingo de Ramos de dicho año, estallaba el motín de Esquilache. El nombre del doctor Torres fué conocido de todos: «después que me puse a astrólogo, escribe, gano mil pesos al año durmiendo los once meses y despertando el uno». Él se mofa de sus predicciones y hasta de su productivo oficio; en una ocasión tuvo que declarar, ante el fiscal del Consejo de Castilla, que había impreso sus almanaques «huyendo siempre de parecer astrólogo». Y tranquilizó a Campomanes, asegurando que sus predicciones eran simples fantasías. De todos modos, Torres es, por esencia, un temperamento mágico; lo demuestran su afición a vaticinar; la aventura, por él descrita, en casa de la duquesa de Arcos; su formal clasificación de los demonios (en ígneos, aéreos, ácueos, térreos, caseros, montanos y silvestres); sus coplas de brujas... Este espíritu mágico, capaz de aterrarse en presencia de unos supuestos duendes, no era compatible con el cerebro razonador de Feijóo. El benedictino representa la nueva ciencia, punto inicial del espíritu moderno; su estilo es personal y sus digresiones adoptan la niveladora forma europea del ensayo. Torres, que le sobrevivió, escribe con arreglo a fórmulas recibidas, conserva las viejas estructuras y en sus tratados científicos apela a recursos literarios y finge soñar para describirnos los prodigios de la digestión o las maravillas del subsuelo.

Naturalmente, el hecho de que Torres se sienta invadido por estas preocupaciones científicas, demuestra que no era totalmente impermeable al espíritu de las luces. En él pugnan su admiración hacia el inmediato pasado y una afición al estudio de los fenómenos naturales, cuyos resultados expone a la manera enciclopédica que imponía el siglo. Resultado de esta pugna es que sus tratadillos no limiten sus fines a exponer la verdad de dichos fenómenos; por el contrario, se revisten de artificios y lenguaje literarios y aspiran a que el lector extraiga de ellos un provecho moral. Así ocurre, por ejemplo, en su farragosa *Anatomía de lo visible e invisible de ambas esferas, y viaje fantástico* (1738) cuyo artificio consiste, según el título indica, en un soñado viaje partiendo del mundo subterráneo (descripción de los minerales), pasando por la superficie (geografía de los continentes, descripción anatómica del hombre, estudio de mares y ríos), hasta llegar a los cielos (estrellas, constelaciones, planetas, eclipses) y al Empíreo (Dios y los ángeles). En *Los desahuciados del mundo y de la Gloria* (1736-1737) Torres, nuevo Don Cleofás, es arrebatado mientras duerme por un diablo que va a mostrarle las consecuencias del pecado: «Las imágenes hermosas, le dice, no han producido en tu alma un leve deseo de la reformación de la vida. Yo te he de horrorizar con las congojas de los moribundos, te he de sujetar a los ojos los desahuciados de la vida y de la gloria, a ver si pueden más con tu rebeldía los rigores que las blanduras, los espantos que las serenidades, y los destrozos de la muerte eterna, que las duraciones de la felicidad perdurable». Y ante los ojos atónitos del doctor, pasan el tísico, el apoplético, el histérico, el enfermo de mal gálico, de cólera, disentería, epilepsia, etc., mientras el diablillo va describiendo los síntomas, causas y remedios de la enfermedad, entremezclados con sorprendentes admoniciones espirituales. Parecidas intenciones puso don Diego en su *Vida natural y católica*, libro que, como hemos dicho, fué recogido por la Inquisición en 1743 y pronto autorizado, previas algunas correcciones.

Muchas más pruebas podríamos dar de la encrucijada espiritual del doctor Torres. La preocupación científica rara vez se libera de la obsesión ética y literaria. En todos sus tratados de «filosofía natural», están presentes dichos elementos; en *El gallo español*, respondiendo a la pregunta del conde de Meslay: «¿por qué el gallo canta a las 12 de la noche en Portugal y llevado a Francia canta a las mismas 12, siendo así que hay una hora de diferencia?»; en *El ermitaño y Torres* (1733) cuyos personajes mantienen unas «conversaciones físico-médicas y químicas»; en la *Cartilla rústica*, donde se desarrollan unas «lecciones pastoriles y juicios de agricultura, para hacer docto al labrador», etc.

Como obras propiamente literarias, debemos considerar, entre otras de menor importancia, las *Visiones y visitas de D. Francisco de Quevedo por la Corte*, el *Sueño de Aqueronte* y el *Correo del otro mundo*, que constituyen el tomo II de la edición de Ibarra; *La vida de la venerable madre Gregoria de Santa Teresa* (XII y XIII); *La vida del doctor D. Diego de Torres* (XV); las piezas dramáticas publicadas con el título de *Juguetes de Talía* (VII), y las poesías recogidas en los volúmenes VII, VIII y IX.

La imitación deliberada, constante y casi siempre acertada, del arte de Quevedo, constituye el denominador estilístico común de estas obras. En Torres nos hallamos ante un asombroso fenómeno de metempsícosis, de reencarnación literaria. Las menores actitudes y gestos artísticos del gran escritor barroco fueron perfectamente asimilados por el catedrático salmantino. Sus rasgos, sus metáforas, sus conceptos, sus descoyuntadas imágenes y juegos de palabras se reproducen o recrean fielmente en las páginas de Torres, hasta el punto de poner en peligro la confianza del lector. Torres ha heredado la pluma de Quevedo, y los trazos del autor del *Buscón* se reconocen fácilmente. No ocurre igual con el detalle: Torres, como todos los epígonos del seiscientos, opera mediante acumulación, por deformación de lo deforme; a veces sentimos la impresión de asistir a la caricatura de una caricatura. Juzgando uno de sus libros, decía el «Diario de los Literatos»: «También se desazonan los manjares por abundancia de sal, que, en siendo mucha, muerde y no sazona». La opinión no puede ser más exacta. No obstante, la potencia creadora de Torres Villarroel, nacida de su gran imaginación, es extraordinaria; y se produce en él un hecho correlativo de la fuerza y nitidez imaginativas: la abundancia idiomática.

La autobiografía (1742-1752), seguramente el libro más difundido de don Diego, está realizada con fórmulas picarescas. Los hechos reales adquieren una plasticidad, que no se había logrado en nuestras letras desde la aparición del *Buscón* [illegible]. Pero la obra más moderna, que más sorpresas guarda para el lector actual, es la titulada *Visiones y visitas de D. Francisco de Quevedo por la Corte*, dividida en tres partes (la primera, de 1743). El resentimiento y la disconformidad de Torres con el ambiente madrileño de su época, se encuadra en la técnica de *Los sueños* y plasma unos cuadros de sátira de costumbres, que no admitirán parangón en nuestra literatura hasta Somoza. Hay en estas visiones muchos tópicos quevedescos (sátira de letrados, avaros, usureros, soplones, ministros); pero el ojo crítico del doctor sabe enfocar costumbres y tipos contemporáneos con idéntica perspicacia. El lector que acompaña a Torres y Quevedo en su paseo madrileño (Caballero de Gracia, calles del Príncipe, de la Cruz, de la Montera, Puerta del Sol...) va sorprendiendo y descubriendo en cada rincón un cambio radical en la sociedad española. Ante su mirada pasan los pelucas («Varios he visto, dijo Quevedo, que andan con cabellera postiza. Dime, ¿se ha hecho mal contagioso el encalvecer?...), los comadrones («que han hurtado a las comadres sus trabajos y se han alzado con su oficio»), los autores y cantantes de ópera, los abates, los lindos... Torres se desliza regañando entre estas gentes y traza de rechazo una impresionante imagen de lo que fué la empelucada sociedad del siglo de las luces.

Idéntico espíritu de observación, aunque expresado con menos frescura, hallamos en sus obritas teatrales, que obedecen también a esquemas sescentistas. Destacan el entremés *El Duende*, el sainete *La taberna de la puerta de Villamayor* y el *Diálogo entre un sordo médico y un vecino gangoso*. La fuerza descriptiva que admiramos en las *Visitas*, desaparece en estas obras por culpa de un diálogo rígido y discursivo.

En perfecta adecuación con cuanto llevamos dicho, se presenta la poesía de Torres Villarroel. Una gran parte de ella es satírica, y puede considerarse como mera prolongación de su obra en prosa. En versos fáciles, utilizando rimas sencillas, sin temer al ripio, no planteándose nunca problemas técnicos, Torres escribe docenas de sonetos que repiten ideas esparcidas en otros libros. En ellos reniega, por ejemplo de su época; destacan *El presente siglo*, *La casa de un gran señor* y, sobre todo, el titulado *Ciencia de los cortesanos de este siglo*. En otros, fustiga los vicios (el robo, la mentira, la maledicencia) o se defiende de ataques personales.

Más acordes que los primores líricos con el temperamento de don Diego estaban las letrillas de sus maestros. Como ellos, Torres posee un gran sentido de lo popular y una poderosa fuerza satírica. Le falta, en cambio, el «quid divinum» de la poesía. Sus letrillas parecen conseguidas con un gran esfuerzo reflexivo, utilizando desteñidos artificios, moviéndose a veces con ritmos renqueantes, carentes de la fragancia que poseen las de Góngora y Quevedo. A pesar de lo cual, estas letrillas son lo más notable en la poesía de Torres, porque son los moldes más idóneos con su genio. Destacan, por ejemplo, las que tienen como estribillo *Dilón, dilón | que pasa la procesión*, *Buena va la danza*, *Antaño era bobo | y hogaño lo soy y todo*, *¿Y el por qué? | Eso yo me le sé, me le sé*. Su originalidad no pasó muchas veces de la extravagancia del nombre de «pasmarotas» con que solía bautizarlas.

Nuestro doctor escribió también centenares de seguidillas. Encontramos en ellas idénticos contrastes: la flexible estrofa acoge ideas y conceptos acartonados, de intención ética, cuando no claramente ascética, o con lejanos ecos medievales:

Anda la muerte lista
con su guadaña;
aquí corta, allí trincha
y acá rebana.
Que es tan ceñuda,
que ni cetros respeta
ni caperuzas.

Sonetos, octavas, silvas, «pasmarotas», seguidillas, constituyen el voluminoso caudal de este poeta sin poesía, que oculta bajo el sayo abigarrado de su humor, de su desenfado, de su agresividad, y de su amor a la ciencia, a un añorante, a un disconforme, a un asceta. Malos hábitos para la lírica. Por ello, hemos de buscar a Torres en la prosa, en donde la gallardía es mérito, y la hondura, exigencia. Nadie fué tan rico y personal en la expresión como Torres, en este siglo nivelador de ideas, de costumbres y de estilos. El espíritu de la España barroca pactó en él con las nuevas modas, en un ingente esfuerzo de convivencia. Pero, a su muerte, las nuevas luces daban ya de plano sobre la literatura nacional.

IV. El neoclasicismo: Sus límites

En medio del lamentable estado de nuestras letras, en la primera mitad del siglo, la *Poética* de Luzán, publicada en 1737, representa un intento de dirigir la creación literaria hacia nuevos horizontes estéticos. A la primacía omní-

moda de una imaginación, a menudo delirante, el preceptista aragonés opone el ideal de lo perspicuo, lo claro, lo razonable, y, frente al desorden, opone las normas, aprendidas en los comentaristas italianos de Aristóteles, y en los preceptistas [14]. El esfuerzo de Luzán era, sin duda, prematuro. Leandro F. de Moratín afirmaba que «su Poética... no se leía en 1760»; y el testimonio es, seguramente, cierto.

Pero la semilla clasicista no tarda en fructificar. La batalla en pro de la nueva estética, se libró, como es sabido, en torno al teatro, por ser éste el campo de acción más propicio, y tan viciado o más que la lírica. Limitándonos a este género, hemos visto los brotes del neoclasicismo en la Academia del Buen Gusto. La primera actitud que el neoclasicismo adopta, ante la poesía, es — recordemos el caso de Torrepalma — la proscripción de la metáfora, en nombre de la nitidez, e incluso de la moral. Surge de ahí una condena radical de todo el siglo XVII, como segunda nota caracterizadora de nuestra poesía de las luces. Efectivamente el clasicismo francés había partido de una imitación directa de los modelos antiguos. Y los clásicos del seiscientos a su vez, fueron los modelos de los escritores dieciochescos franceses. Imitarlos era imitar a la naturaleza misma. Los ilustrados españoles, por su parte, no se agarraron al carro triunfal de Francia, sin haber intentado una solución propia. Solución, hay que confesarlo, que era la misma que nuestros vecinos habían adoptado: imitar una época pasada, tratar de recrear triunfos pretéritos. Y si ellos tenían a mano un siglo próximo y no hacían más que seguir un camino ininterrumpido, los nuestros tuvieron que ir más lejos, necesitaron llegar hasta el siglo XVI, para encontrar modelos nobles, autoridades indiscutibles de lenguaje y de estilo. El siglo XVIII no se había declarado, al nacer, incompatible con la centuria anterior. Ya hemos visto la tenaz presencia, en estos años, de Góngora, Quevedo y Calderón. La misma Academia Española, en su período fundacional, había fijado la cumbre del idioma en el siglo barroco. Mayáns, en sus años juveniles, exaltaba la gloria de escritores sescentistas. La primera edición de la *Poética* no es totalmente adversa a ellos. Pero la moda francesa, al instaurar el neoclasicismo en las letras españolas, promovía la elevación del siglo XVI a canon del arte, a Edad de Oro, saltando sobre cien años de prodigiosa creación literaria.

Las consecuencias de este hecho son trascendentales. Si la Academia Española, en su intento de fijar la lengua, introduce el casticismo léxico, la valoración canónica del siglo imperial extiende el casticismo a las formas literarias; hay que utilizar las palabras de abolengo castellano; pero, además, hay que escribir como lo hicieron nuestros escritores del quinientos. Feijóo, rebelde ante esta servidumbre, se alza y el severo Forner le reconviene con dureza: «Me acuerdo haber leído, no ha muchos días, no sé en qué libro moderno, una invectiva harto impertinente contra los que procuran imitar en sus escritos el estilo del tiempo de Carlos V, Felipe II y Felipe III. El autor de la invectiva, por lo que hago memoria, sería menos frío y más acepto a los verdaderos sabios, si en vez de escribir como se habla hoy, escribiese como escribieron los Garcilasos, Mendozas, Herreras, Leones, Cervantes, Argensolas, Villegas, Lopes, Granadas, Zuritas, Marianas y demás ejército de hombres elocuentes» [15]. Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, y Villegas, sobre todo, entre los poetas, suben a la máxima estimación de los neoclásicos [16]. Se les reimprime, se les elogia y se les imita. Lope de Vega goza también de parecida estimación, como hemos de ver, en el grupo madrileño. Por el contrario, Góngora deja de interesar: en él y en sus discípulos se supone el arranque de la decadencia lírica. Forner, Leandro F. de Moratín, Iriarte, reniegan de él. Este último escribe:

Yo que todo me vuelvo claridades,
por gustar más de versos virgilianos,
leo las gongorinas Soledades.

Un cambio radical del gusto se opera, pues, entre los escritores cuya plenitud se cumple bajo el reinado de Carlos III.

Ahora bien, este gusto, orientado por el neoclasicismo en el aspecto estilístico y en la elección de los modelos, sufrió pronto la incorporación de nuevos elementos, temáticos o formales, como reflejo de tendencias europeas. El movimiento neoclásico fué muy breve en la lírica; si podemos hablar de un teatro neoclásico, nos será difícil hallar un período, un poeta, un cuerpo de poesía, a los que podamos aplicar rigurosamente ese adjetivo. Hay, sí, tendencias que sirven de sustrato a todos los poetas de la época, sobre todo en los ya citados aspectos. El neoclasicismo, breve en todos los géneros literarios, lo fué mucho más en la lírica. Nuestra poesía atravesó infinidad de experiencias en el breve espacio de cuarenta años (1760-1800) y es casi imposible aislar en su trayectoria fragmentos absolutamente homogéneos. Hemos de verlo, al estudiar los grupos que se perfilan en el mapa poético de esta época. La designación de neoclasicismo no puede ser una rúbrica que acoja a ninguno de ellos, y mucho menos a todos en conjunto. Nuestra poesía se había incorporado ya al ritmo europeo y se veía obligada a reaccionar — no siempre con la imitación — en un breve espacio de tiempo, a los estímulos que recibía de Francia e Italia.

Nicolás Fernández de Moratín

Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) es un máximo representante de los ideales neoclásicos en nuestra patria y, por ello, uno de los más eficaces reformadores del gusto poético. Cuando llegó a Madrid, nos cuenta su hijo don Leandro, «la poesía lírica toda era paronomasias y equívocos, laberintos, ecos, retruécanos y cuanto desacierto es imaginable...; ningún precepto del arte que moderase o dirigiese los ímpetus de la fantasía» [17]. Sin ser el profeta de la reacción, es lo cierto que su actividad contribuyó enormemente a la disolución de este estado de cosas. Su formación clásica era muy sólida; había estudiado letras con los jesuítas, en Calatayud, y leyes, en Valladolid. La profesión en que se ocupó durante los años juveniles — ayudante del guardajoyas de la reina doña Isabel Farnesio, en San Ildefonso — le dió tiempo y aislamiento para completar su formación. Su vuelta a Madrid — había nacido en esta ciudad — en 1759, se realizaba en condiciones muy favorables para el triunfo: el apoyo de la reina gobernadora le facilitó la posterior consideración de la Corte. El marqués de Ossun, embajador de Francia, le ponía en contacto con escritores franceses y su amistad con numerosos eruditos y poetas italianos se plasmaba en la elección de que fué objeto por parte de los Arcades de Roma, con el nombre de *Flumisbo Thermodonciaco*. Moratín es un caso de escritor puro, constantemente atraído por la literatura, a la que sacrifica su tranquilidad y sus actividades profesionales. Su fracaso en las oposiciones a la cátedra de Poética del antiguo Colegio Imperial, ganada por don Ignacio López de Ayala [18], le condujo al ejercicio de la abogacía. Pero cuando su vencedor hubo de cesar en la cátedra, a causa de su quebrantada salud, don Nicolás pasó a desempeñarla. La alegría le hacía escribir: «Y en fin, ya de las leyes | el gavilán oficio renuncié; pues no quiero | ciencia que ofende al pobre y salva al rico». Su adhesión al neoclasicismo fué muy temprana, y su obra teatral, desde el principio, se doblegó completamente a las exigencias de la nueva estética. Sus *Desengaños al teatro español* (I, 1762; II y III, 1763) son hitos importantísimos en el movimiento que conducirá a la condena oficial del teatro sescentista, con la prohibición de los autos sacramentales. Al año siguiente de publicar sus *Desengaños*, Moratín se presenta al público como lírico, publicando su revista *El Poeta*. Poco después daba a conocer un poema didáctico *La Diana*; seguía

a éste una *Égloga* sobre los héroes de La Habana, Velasco y González. En 1777, concurría al concurso abierto por la Academia Española, para premiar un canto heroico a Hernán Cortés, en el que resultaba vencido por don José Vaca de Guzmán. Su hijo don Leandro, en 1785, publicó este poema como vindicación de la memoria de su padre, con unas *Reflexiones críticas* que se atribuyen a su pluma. El resto de las poesías que hoy conocemos no fueron publicadas en vida del autor, que preparó una colección de todas sus obras; la muerte le impidió llevar a cabo su propósito, y, de nuevo, su hijo cumplió un piadoso deber, editándolas en Barcelona en 1821 [19].

Don Nicolás se encuentra en el centro de un grupo de escritores que eligieron para sus reuniones la antigua fonda de San Sebastián. Eran éstos Ayala, Cerdá, Ríos, Cadalso, Pineda, Ortega, Iriarte, Guevara y los italianos Signorelli y Conti. «Allí se leyeron — nos dice don Leandro, en la biografía de su padre — las mejores tragedias del teatro francés, las sátiras y la poética de Boileau, las odas de Rousseau, muchos sonetos y canciones de Frugoni, Filicaja, Chiabrera, Petrarca y algunos cantos del Tasso y del Ariosto». La fonda de San Sebastián era un buen receptor de modas y tradiciones europeas, y la poesía de estos escritores — Moratín, Iriarte, Cadalso — reflejará claramente las lecturas. Pero en ella, sin embargo, se rindió culto al nacionalismo, al casticismo literarios.

En Moratín se realiza la antinomia que veíamos en Hervás, y que da carácter a nuestra cultura de las luces: la europeización (no sólo afrancesamiento) y el afianzamiento de la tradición española. Y si el Moratín dramaturgo fué un furibundo neoclásico, el Moratín lírico, en sus mejores poemas, depende de nuestros grandes maestros, limitándose, en muchas ocasiones, a seguir de cerca su vuelo poético.

Dentro de su obra, ocupan lugar importante las *anacreónticas*. Poco hay que admirar en estas cuarenta composiciones, aparte el cuidado de la imitación. Están presentes en ellas el espíritu, la forma, la temática de Villegas, poeta del que con razón ha escrito Alonso Cortés que fué el centro en torno al cual «giró casi toda la poesía de aquella centuria» [20]. Entre estas poesías menores tienen su lugar los epigramas, ingeniosos y fáciles, algunos de los cuales gozan aún hoy de popularidad: *Saber sin estudiar* («Admiróse un portugués»), *Reflexión*, *El gran teatro*, etc.

Conservamos también varios sonetos amorosos, en los cuales, según declara su hijo, «imitó con maestría al Petrarca» (pág. 614). La imitación es cierta, en parte, pero no la maestría. Nada más lejos del lejano y delicado poeta que el espíritu de don Nicolás. La sombra del lírico de Arezzo se proyecta sobre algunos versos aislados, e incluso invade sonetos enteros. Así, por ejemplo, el titulado *Resistencia inútil* y el soneto X. Pero aun en estos casos, estamos lejos de poder estimar la maestría imitativa de Moratín. Era difícil aunar en admiración — y don Nicolás lo intentaba — los apasionados y musicales lamentos amorosos del toscano, con los exactos y fríos versos de Boileau. Petrarca no se adecúa al gusto de un siglo que proscribe la sinceridad lírica y que oculta tras velos racionales las más sensibles fibras del alma.

La poesía, como tal, ha hecho crisis en este siglo razonable y práctico [21]. El mismo Moratín asegura que los soberbios letrados, al ver sus versos exclamarán «¡que haya quien gaste | el tiempo en niñerías!». El éxito popular puede ser una justificación del ejercicio poético, y el escritor se contenta pensando:

Todos me leen y dicen,
el Moratín es ése,
y tengo fama en vida
más que muchos en muerte (pág. 6).

Los sonetos de Moratín son, pues, fríos aunque correctos. Les falta sinceridad, arranque e incluso deseo de perfección: las rimas son pobres y los temas, tópicos. Menos notables aún son los sonetos de circunstancias a Conti, a la Reina, etc., en los que, por fortuna, no fué muy pródigo. De todos modos, la severidad neoclásica los ha limpiado de recargo ornamental; quizá sea este valor, indicativo del nuevo gusto, lo único salvable de este grupo de poemitas.

En la Dedicatoria al lector del periódico *El Poeta*, Moratín manifiesta su propósito de abarcar todos los temas, fiel a su esclavitud al público: «Yo te daré un conjunto para que con tu gusto en él tropieces». Aparte los asuntos ya citados, cantará los «sencillos amores» pastoriles, los hechos heroicos de la patria y sus más famosos hijos, y censurará los vicios. Nada escapará a su servicial previsión, aunque tenga que violentar su ingenio. El escritor cumplió su propósito; ya le hemos visto desarrollar temas anacreónticos, epigramáticos y amorosos. A ellos hemos de añadir los demás previstos: elegías, sátiras, odas, romances épicos, un canto heroico, un poema didáctico. Indudablemente don Nicolás, en su deseo de intentarlo todo, respondía a sus imperativos hábitos de profesor de Poética. En silvas, cantó Moratín *A las bodas de la infanta de España doña María Luisa de Borbón*, *Al conde de Aranda* y *A don Pedro de Ceballos*. Las elegías, que son de más baja inspiración, más artificiosas y retóricas, están dedicadas a la muerte de doña Isabel Farnesio, su protectora, y de doña María Luisa, archiduquesa de Austria, y a las niñas premiadas por la Sociedad económica de Madrid, en la distribución de 1779. Poseemos también tres sátiras en tercetos, espontáneas, sueltas, aunque demasiado difusas y desordenadas; el tema literario tiene en ellas especial cabida, principalmente el teatral:

¿No adviertes cómo audaz se desenfrena
la juventud de España corrompida,
de Calderón, por la fecunda vena?

En sus odas, vuelve a alabar a Dorisa, exalta a Signorelli y al duque de Medinasidonia, y despliega un leve acento de tristeza al apostrofar al Madrid moderno, al desencantarse con la vanidad de las riquezas, y al desear la quietud del ánimo, con una «estoica doctrina... impropia de mis años juveniles».

Moratín, como poeta, según hemos dicho, no renunció al pasado nacional sino que, como los poetas anteriormente estudiados, depende de él. Están presentes, en sus versos, naturalmente, los amados renacentistas. Garcilaso asoma muchas veces; de manera especial, cuando las ninfas del Manzanares bordan en telas delicadas la historia de la Archiduquesa de Austria; las poderosas apóstrofes de fray Luis, en la Ascensión, inspiran algunos fragmentos de la elegía a doña Isabel Farnesio:

¿A dó vas? ¿Tan mal te hemos servido?
¿Así dejas tus hijos y criados
en desconsuelo y en eterno olvido?

Dos celebérrimas obritas han ganado para Moratín un justo renombre, al haber alcanzado con ellas la cumbre más alta de la poesía setecentista. Son la oda *A Pedro Romero, torero insigne* y las quintillas *Fiesta de toros en Madrid* (22). Las imaginadas gestas del Cid frente a los toros, y las emocionantes hazañas de Pedro Romero, mueven la pluma de Moratín: el primero es situado en el cargado ambiente del Toledo árabe y tratado con todos los tópicos de la literatura morisca; para cantar a Pedro Romero, en cambio, Moratín no dispone de una tradición temática. Apela por ello a la oda pindárica, en cuyos moldes característicos trata de injertar, ennobleciéndolo, un tema moderno: el del joven héroe que juega su vida ante el toro. La fusión entre esos dos mundos, —arqueológico uno; vivo, inmediato, el otro— no es muy perfecta. Mo-



Retrato de Arriaza, por Gutiérrez de la Vega
(Madrid, Academia Española).



Palacio Real de Aranjuez: Jardines de la Isla.

ratín cree dignificar mejor la figura del lidiador conservando el tono y el ambiente pindáricos. En medio de una escenografía aparentemente inadecuada, la figura del torero adolescente, inspira a don Nicolás magníficos versos, de corte lopesco:

Sereno el rostro hermoso,
desprecia el riesgo que le está esperando.
Le va apenas ornando
el bozo el labio superior, y el brío
muestra y valor en años juveniles
del iracundo Aquiles.

Su faena ante el toro es descrita con inigualables aciertos de ritmo y de nervio. La fiera, en el dramático juego, es burlada por el «rojo velo al viento suspendido»; después,

Hácese atrás, resopla, cabecea,
eriza la ancha frente,
la tierra escarba y larga cola ondea.

Cae por fin; y el triunfo promueve de nuevo el énfasis pindárico del poeta. Hay, en efecto, dos fuentes inspiradoras, en Moratín: junto a la ambientación olímpica y remota, la inmediata y cálida exaltación del héroe popular. Pero si ambiente y hazaña no se funden, si el cauce y la corriente no se adecúan, tampoco hay entre ellos una esencial desproporción. Como no la hay en la naturaleza, viva y pujante, domeñada por los marcos neoclásicos de Versalles o Aranjuez.

Una honda española, vibración corre a la largo de las quintillas con que Moratín describe la *Fiesta de toros en Madrid.* La técnica y el ambiente no son por lo demás, estrictamente moratinianos. Se ha anotado alguna vez la clara influencia que ha recibido esta obrita, del *Isidro.* Efectivamente, la *Fiesta de toros,* revela un estudio atento de los cantos VIII y IX — episodio de Gracián Ramírez — del poema lopesco. Aunque la fórmula de las quintillas no es la la misma (*abbab,* en Lope; *abaab,* en Moratín), el parentesco entre ambos poetas queda establecido, si observamos la identidad de ambientes y detalles concretos de técnicas: rimas semejantes, idéntica abundancia de versos agudos en los finales de estrofa, parejo interés por los detalles ambientales y descriptivos: indumentaria, heráldica, movimientos, gestos, sonidos, colores... Había mucho en el madrileño Moratín de su paisano Lope, y fácilmente se entrega a las exigencias de la hermandad espiritual. Una vez más, y más claramente que nunca, el detractor de nuestro teatro se vincula al pasado poético nacional.

Don Nicolás se mueve con mayor soltura en el terreno narrativo que en el puramente lírico. Junto a las célebres quintillas, nada desmerecen sus romances moriscos — nuevos testimonios de su fidelidad a la tradición — *Amor y honor, Consuelo de una ausencia,* con influjo claro de Lope y Góngora, y, sobre todo, *Abdelcadir y Galiana,* que revela un estudio más atento y directo del Romancero tradicional. La misma maestría denota la conocidísima *Empresa de micer Jacques Borgoñón.*

Hemos de aludir, tan sólo, al fatigoso y extensísimo poema didáctico sobre la caza, *La Diana,* de impresionante aparato retórico, desplegado a lo largo de 140 sextinas de arte mejor (ABABCC), en el que temas y recuerdos, de mil procedencias — historia, mitología, bucólica — se enhilan, inacabablemente, pasando de la prosaica descripción de un cebo, a consideraciones horacianas, cernidas en el tamiz de fray Luis:

Felices, si sus bienes conocieran,
los cazadores, que, en el campo ameno,
el premio encontrarán, que cierto esperan;
. . . .

No anhelan por el techo artesonado,
en dóricas columnas suspendido,
ni con oro el vestido realzado.

Terminaremos esta reseña de la obra poética de don Nicolás F. de Moratín, aludiendo a otro canto épico, el titulado *Las naves de Cortés destruidas*, presentado al concurso abierto por la Academia Española, en 1777, en el que fué vencido por un, hasta entonces, desconocido poeta, José M.ª Vaca de Guzmán. Su hijo don Leandro, como hemos dicho, lo publicó, en 1785, y lo recogió, posteriormente, en la edición de Barcelona, afirmando: «El canto épico de las *Naves de Cortés* se considera como lo más perfecto que tenemos en este género» [23]. Si esto no es rigurosamente exacto, es cierto que nos hallamos ante una obra de noble empaque y de indudable grandeza. Pero una actividad refleja, demasiado visible, comunica rigidez al desenvolvimiento de las octavas. El propósito virgiliano le sirve de arranque:

Canto el valor del capitán hispano
que echó a fondo la armada y galeones,
poniendo en trance, sin auxilio humano,
de vencer o morir a sus legiones.

Las invocaciones a las musas, las admiraciones e interrogaciones retóricas, las apóstrofes, de abolengo pindárico, se van sucediendo sin cesar. La descripción de los guerreros constituye una bellísima galería de retratos. El poeta los ha inmovilizado para pintarnos minuciosamente su figura. Caballo y caballero, con los arreos bélicos, son un buen tema para que el retratista ejerza su oficio: los colores, los relieves, las armaduras, los escudos, los paños, los vestidos, las armas, constituyen un tentador tema pictórico. Y Moratín no vacila en detener la cabalgada. Los ojos se recrean al pasar por esta espléndida galería de campeones. Hay mucho en estas descripciones de «pastiche» y de falsa arqueología. El poeta lo ha sacrificado todo al espectáculo: la adjetivación, pobre, a veces, y poco expresiva, la rima, que, a menudo bordea el ripio, las concordancias, en ocasiones, forzadísimas. Pero, a pesar de todo, su alarde encuentra franca la atención del lector, en esta primera parte del poema. Moratín esfuerza sus aptitudes descriptivas en la pintura de Hernán Cortés. Un gran aparato escenográfico prepara su aparición, y el poeta dedica diez octavas a su retrato. En este momento se desencadena la acción. El héroe arenga a sus soldados, recordándoles las hazañas y los triunfos ya pasados; envía emisarios al Rey don Carlos, que cuenten en España el alcance de sus gestas y de sus planes; Luzbel, espantado por aquella triunfante irrupción del ejército cristiano, convoca a sus milicias para combatirlo; algunos capitanes sienten temor ante la empresa y tratan de convencer al pequeño ejército para que regrese a Cuba. Las palabras del cobarde Escudero provocan un gran revuelo en las tropas y Cortés recorre las filas tratando de reanimar los decaídos ímpetus. Sus esfuerzos son vanos; entonces,

alta la diestra atrás con gallardía,
en los estribos todo el cuerpo alzando,

arroja su lanza contra la nao capitana, que empieza a hundirse; y sus numerosos parciales consuman el heroico sacrificio de la armada.

A medida que la acción se va desarrollando, el interés va cediendo, distraído en descomunales comparaciones, en discursivos razonamientos, en lamentos e invocaciones y sobre todo en tecnicismos de toda índole — guerreros, hípicos, marítimos — de que Moratín hace vano y equivocado alarde, en largos rodeos que remansan y amenguan la emoción de la peripecia, sin que consigan reanimarla algunos parciales aciertos expresivos, ni la escena culminante del hun-

dimiento de las naves. Pero de todos modos, las notas sensoriales son tan intensas («Yelmo con tembladora argentería»; «El soberbio animal la crin extiende | como quien sabe el dueño que pasea; | con agudo relincho el aire enciende | e indómito y ufano se pompea»; «Por los claustros bramando el aire zumba, | y el pórtico magnífico retumba»), y el esfuerzo imaginativo tan noble e impetuoso, que este canto debe ponerse en los primeros lugares de nuestra épica culta.

Don Nicolás F. de Moratín fué, en conclusión, un poeta excelentemente dotado, de gran vigor plástico y de extraordinario talento narrativo, cualidades ambas que lo delimitan como notable poeta épico. Le perjudicaron sin duda, su facilidad, que le condujo a la prolijidad y la difusión, y su minuciosa preocupación por la exactitud descriptiva, que degenera, con frecuencia en enojoso alarde erudito. Como poeta lírico, sufre la incapacidad creadora de su momento: es uno más, entre los lejanos herederos que compartieron los despojos de nuestro gran siglo, aunque reconozcamos en él la ponderación y el «buen gusto» que correspondían a un devoto lector de Boileau.

José María Vaca de Guzmán

El lector moderno que compare el poema de Moratín con el canto épico *Las naves de Cortés destruídas*, que obtuvo el premio, se sentirá defraudado por el fallo del primer concurso académico (1778). Las cualidades poéticas del escritor laureado, como hemos de señalar más adelante, eran sensiblemente inferiores a las de don Nicolás.

¿Quién era este desconocido poeta, que arrebataba la importante recompensa al escritor madrileño? Los datos biográficos y críticos que poseemos de él, son debidos, en su totalidad, al celo de González Palencia [21]. José M.ª Vaca de Guzmán nació en Marchena, en 1744. Fué becario en el Colegio de Teólogos de la Inmaculada Concepción, de Sevilla. En 1765 obtuvo otra beca en el Colegio de Los Caballeros de Manrique, de Alcalá; siete años más tarde, se doctoraba en los dos Derechos, y, poco después, era nombrado vicerrector de este último Colegio. Por esta época desarrolló la máxima actividad literaria; aparte del premio de 1778, con su canto sobre Cortés, obtuvo el de 1779, con su romance endecasílabo *Granada rendida*. Tomó parte en las contiendas y polémicas que, por aquellos años, alteraban el ambiente literario madrileño. Por tercera vez en 1780 concurrió al concurso académico, destinado ahora a premiar un canto sobre la felicidad de la vida campesina, presentando su égloga *Columbano*. Pero en dicho concurso él, y algunos escritores conocidos, como Iriarte, fueron vencidos por otro ignorado poeta: el salmantino Meléndez Valdés. En 1787 publicó las *Advertencias*, ya citadas, en defensa de *Las naves de Cortés destruídas*, contra Leandro F. de Moratín, mientras preparaba el tomo I de sus *Obras* completas, en verso y prosa, que vió la luz en 1789. Por estos mismos años, era nombrado Ministro del Crimen, de la Real Audiencia de Cataluña. Su actividad literaria, decrece, a partir de este momento; en Barcelona, recopila el resto de sus obras, cuyos tomos II y III, publica en 1792. Consagró a las leyes los últimos años de su vida y, según González Palencia, debió de morir entre 1816 y 1829.

Decíamos que el fallo de la Academia, en el Concurso de 1777 (discernido en agosto del año siguiente) no es fácilmente justificable para el lector moderno. ¿Cómo explicarlo? Don Leandro, en la biografía de su padre, insinúa la existencia de motivos personales; pero esto no puede aceptarse gratuitamente. El poema de Vaca de Guzmán, venció, seguramente, amparado en unos méritos que hoy no podemos gustar, aunque sí apreciar. El escritor andaluz posee unas

cualidades opuestas a las del poeta vencido. Frente al cálido y apasionado arrebato de Moratín, frente a su riqueza de intuiciones plásticas, Vaca de Guzmán alza una voz sin matices, empalidecida, de tonos incoloros. Su prosa rimada fluye por moldes gramaticalmente correctos, sin que surja el menor conflicto entre la inspiración y su expresión literaria; los adjetivos, los adverbios, son los lógicamente previsibles; la frase discurre racionalmente. Vaca de Guzmán parece esforzarse en demostrar su falta de intrepidez imaginativa.

En este tono, urde Vaca de Guzmán su fábula [25]. Paseando por las orillas del Manzanares, le sorprende la visión de una matrona, que representa a América, la cual describe las gestas del héroe, con enfáticas paralepsis, hasta el hecho culminante que da título al poema. En la segunda mitad del mismo (que consta, en total, de 60 octavas) el escritor pone en labios de Hernán Cortés un discurso, exhortatorio y profético. La matrona, finalmente, amonesta al poeta:

Ya la grandeza adviertes de esta hazaña;
éste es Hernán Cortés; ésta es España,

y arrebatada por los pavones de Juno, desaparece tras «la cumbre del nevado Guadarrama».

Nada hay del deslumbrante aparato que señalábamos en Moratín. En lugar de sus constantes notas sensoriales, hallamos aquí una insustancial alegoría; en vez de su estilo encrespado, sonoro, efectista, Vaca de Guzmán nos brinda una plácida e incolora narración. Moratín, hijo, tenía razón al escribir, defendiendo el poema de su padre: «¿Qué podrá decirse de muchos de nuestros modernos escritores, que despreciando la dicción poética que tanto ornamento y gala añade a las obras de los antiguos, usan en las suyas un lenguaje común, débil y ajeno de toda belleza, de tal suerte que, quitando las voces consonantes y la medida de los versos, quedan convertidas sus poesías en una prosa despreciable?» [26]. Alegoría, mitología, urbanidad estilística, delimitan una actitud estética que debió de ser especialmente grata a los académicos ilustrados. De ahí, la razón del premio.

El segundo poema épico de Vaca de Guzmán, *Granada rendida*, en romance endecasílabo, también galardonado por la Academia, muestra, en parte, características parecidas. Como ha notado Valmar, la presencia de Virgilio es muy visible en estos versos. El poeta reincide en su alegorismo: el Consejo, el Valor, la Fe aconsejan a Isabel y Fernando que acometan la conquista del último reducto moro. Los reyes acceden, triunfan, y la Felicidad promete acompañarles siempre. Pero, en este poema, asoma la vena lírica de Vaca de Guzmán; la descripción de Granada, de sus ríos, de su vega, colorean un tanto el poema. Son esos rasgos líricos los que nos muestran la verdadera —y poco notable— faz del poeta, y, como contraste, su esencial incapacidad para la épica.

Efectivamente, es en sus elegías, en sus canciones, en sus églogas, en donde es preciso buscar algún rasgo que pueda hacernos grato al escritor andaluz. Vaca de Guzmán, sin olvidar sus alegorías, sus falsas visiones oníricas, desencadena largas series de versos flúidos y amables. No hallaremos nunca, en ellos, el rasgo genial del poeta de raza; pero, si se quiere, se podrá estimar la contención —fría y, muchas veces insulsa— de «buen gusto», con que el elegante Vaca de Guzmán afronta los temas poéticos. Esto ocurre, por ejemplo, en su elegía *A la muerte de Adelia*, en sus liras *A Lisi*, en su canción festiva *Al invierno*, de apacible tono anacreóntico y sobre todo en su extenso canto *El olvido imposible*, en liras imperfectas, destinadas a que el pastor Elfino —Salamanca había consagrado ya los patrones arcádicos— lamente la muerte de Floridiana.

La égloga *Columbano*, que fué publicada, 1784, con el seudónimo de Miguel Cobo Magallón, y reimpresa en 1787, a nombre de José Rodríguez Cerezo,

acusa el pie forzado del tema. No falta el suave y sentido encanto de la naturaleza:

Entre la fresca yerba, el arroyuelo,
se ve correr, ufano de haber roto,
por la mañana, la prisión del hielo.

Pero lo mitológico ocupa, de nuevo, una parte desmedida y la excesiva longitud de la égloga hace más visible el fingimiento arcádico. Vaca de Guzmán, es, por esencia, lo que hoy llamaríamos un poeta de circunstancias. Ya hemos visto una serie de poemas escritos por una urgencia episódica, nunca esencial. A ellos podemos añadir el titulado *La Felicidad*, (1781), hecho por encargo de la Sociedad granadina de Amigos del País, extensa, insufrible, pero llena del renaciente entusiasmo que invadió a nuestros intelectuales ilustrados del tiempo de Carlos III, enamorados de las luces:

Para el sabio los premios se destinan,
del sabio son los triunfos y los lauros,
al sabio rendirá frutos la tierra,
el sabio, en fin, dominará los astros.

Otra Sociedad Económica, esta vez la de Madrid, le encargó otro poema, en 1784. Fruto del requerimiento fueron los varios centenares de versos que destinó Vaca de Guzmán a exaltar *El triunfo sobre el oro*. De nuevo, cantó ante los Amigos del País, de Granada, en 1788, esta vez, *Las coronas del tiempo*, y al año siguiente, el *Llanto de Granada*, por la muerte de Carlos III. Otros varios poemas circunstanciales se podrían añadir, pero los enumerados bastan para presentarnos a Vaca de Guzmán como escritor prestigiado por sus victorias académicas y demasiado sensible a incitaciones episódicas. Un buen ejemplo, en suma, de poeta ilustrado.

No hemos acabado todavía de pasar revista a la obra en verso del jurista andaluz. Nos falta, aún, la parte más voluminosa, aunque, por fortuna, de juicio menos problemático. Nos referimos a la obra titulada *Himnodia, o fastos del Cristianismo*, publicada, según parece, en los primeros meses de 1789, y reimpresa en el volumen III de sus *Obras*. En el prólogo de la misma, leemos el propósito: «me ocurrió... presentar al público un trabajo útil y deleitable... reducido a unas odas encomiásticas sobre las principales circunstancias de los misterios de nuestra santa fe, virtudes y sucesos más notables de las vidas de los santos, por el orden de las festividades del año, con arreglo al referido almanak o calendario vulgar que rige principalmente en el país entonces de mi residencia, que era la insinuada diócesis toledana». Los mil ochocientos versos heptasílabos que constituyen la *Himnodia* forman un importante bloque de maciza prosa y de difícil acceso. Pocos esfuerzos más generosos, y pocos más insustanciales y vanos [37].

Como obra poética póstuma, se publicó en Barcelona, a nombre de Vaca de Guzmán, en 1836, un *Sumario histórico-cronológico, en verso, de los condes de Barcelona*. Es empresa de concepción semejante a la *Himnodia*, aunque levemente mejor. Siglo por siglo, va narrando la historia de Cataluña, desde la invasión sarracena, hasta el reinado de Fernando VII. La gesta de la Independencia mueve la pluma del anciano escritor, que logra cierto empaque retórico y solemne:

Truena en el dos de mayo
del león el rugido, y de Pelayo
los hijos corren a venganza y guerra
que al opresor aterra
y con la rapidez del pensamiento,
el patrio amor se esparce, y ardimiento.

Las obras polémicas, en prosa, de Vaca de Guzmán, apenas si poseen interés, si exceptuamos las *Advertencias* sobre *Las naves de Cortés destruídas*, cuyo aliciente radica, como es lógico, en Moratín, y el *Viaje por los vientos* (1785), en defensa de su égloga *Columbano*, frente a determinados ataques coetáneos. González Palencia, en su trabajo, asegura que Vaca de Guzmán fué «una medianía», y concluye: «Es un verdadero poeta clasicista, frío y académico, preocupado de la corrección y de la forma, un poco duro en la composición y ritmo de sus versos, empapado en mitología, erudito, gramático, de escasa inspiración poética». Podemos suscribir este juicio, si junto a estas notas censorias se reconocen las cualidades de amabilidad y de elegancia, que no pueden negarse al laureado poeta.

Leandro Fernández de Moratín

El autor de *El sí de las niñas* se educa poéticamente en los moldes paternos. Tenía apenas veinte años, cuando la Real Academia Española premiaba con accésit su poema épico *La toma de Granada por los Reyes Católicos, Don Fernando y Doña Isabel* (1779). Moratín, que había velado su nombre con el anagrama Efrén de Lardnaz y Morante, se mostraba en él digno y precoz continuador de la gloria literaria de su apellido. A la alegría que, según el biógrafo de don Leandro, Manuel Silvela, produjo el triunfo a don Nicolás, debió de unirse la satisfacción de iniciar, con su hijo, una escuela literaria de caracteres bien delimitados. En el poema galardonado [28] se pueden reconocer rasgos familiares, como la descripción plástica y sensual, el prestigio de los colores, el cuidado por ambientar las escenas con un decorado minucioso, arqueológico, la atenta descripción de los caudillos árabes y cristianos. La complicada fábula — si se compara, sobre todo, con la del vencedor Vaca de Guzmán — y la difusión y extensión que posee el poema, acentúan el parentesco. El canto se lee hoy con dificultad; algún pasaje, como el de la pelea de Ponce de León con los moros incendiarios de Santa Fe, tiene indudable belleza; y en todo el largo romance decasílabo brilla la precisión lingüística que iba a ser distintivo constante de Moratín, hijo. El juicio de *La toma de Granada*, puede abreviarse diciendo que podía figurar dignamente entre las obras de don Nicolás.

Pero, a partir de este momento, enfrentado don Leandro, a causa de la muerte de su padre, con una vida difícil, con un ambiente hosco, al que ha de oponerse con un carácter apocado y resentido — Silvela ha visto muy bien cómo obraron funestamente sobre su psicología las viruelas que le alteraron el rostro — su desarrollo espiritual describe una trayectoria cada vez más afinada hacia un centro íntimo y personal. El poeta se busca, y cuando sigue las cómodas rutas abiertas por su padre, es para depurarlas y hacerlas más rigurosas. Frente a la descuidada abundancia de don Nicolás, él opone ahora una lima cuidadosa de los versos:

> *¿Sabéis que para hacer uno*
> *suelo emporcar una resma,*
> *y en escribirle y borrarle*
> *gasto semanas enteras?* (pág. 601).

Continuamente vuelve sobre sus pasos, para corregir actitudes anteriores. Si, en el poema sobre Granada, una estatua, la de Mahoma, amonesta a Boabdil sobre los peligros de su inactividad, tres años más tarde, en la *Lección poética*, censurará la introducción de «estatuas habladoras», en los poemas épicos.

El cuidado de la forma y la progresiva intimidad de su lírica se alían con un tercer carácter, para definir la poesía de Moratín, en el seno del movimiento neoclásico: su poderosa capacidad satírica. Era ésta la reacción natural de un

tímido. Su segunda obra fechada es la citada *Lección poética o Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana.* De golpe Moratín se introduce en la batalla campal que fue nuestra literatura dieciochesca. Sobre sus hombros ha de cargar con la reacción de los literatos fustigados que tomarán contra él los dardos. A partir de entonces, y hasta su muerte, Moratín no conocerá más que hostigamientos, ataques, envidias, mortificaciones, provenientes de todos los terrenos: del teatro, en el que era uno de los más decididos reformadores; del social y religioso, con las sanciones morales que se imponen a sus obras; y, sobre todo, del político. La protección que, en momentos de angustia económica, le había dispensado Manuel Godoy, le había de ligar con gratitud a él durante toda la vida. Esta amistad que, si hemos de creer a los biógrafos, no fué nunca servil, desencadenaba la envidia de sus émulos. Con toda sinceridad, nos ha descrito, en el romance *A un ministro*, las malévolas alusiones de que era objeto:

— Pero a más ver, porque ahora
voy deprisa y hace fresco.
— Hombre, para ir a Palacio
es temprano. — Estoy en eso,
pero no voy. — ¿No? Pues qué,
¿no va usted? — Yo me entiendo.
— Ah, ya caigo; con que siempre...
Es muy justo... ya lo veo.

¡Cuántos diálogos de este jaez tendría que sufrir el pobre Moratín, llevado por una fidelidad que no cedió en los momentos difíciles de 1806! Toda su vida será una justificación de esta actitud, que le obligará a escribir sobre sus relaciones con Godoy: «Ni fué su amigo Moratín, ni su consejero, ni su criado; pero fue su hechura... Todo el esfuerzo de las pasiones poco generosas que llegaron después a trastornar el orden público, habrá sido bastante para despojar a este literato español de cuanto recibió del Príncipe de la Paz; pero, no habiéndole de su apellido y honor, mientras los conserve, será agradecido» (pág. 613). Perpetuo hostigamiento, que culminará en su odisea, al servicio de José Bonaparte, y que le conducirá a Francia, en pos de un reposo tardío, triste, lejos de su patria, sin más amigos que Silvela y su familia en cuya casa de París murió el año 1828.

Las circunstancias psicológicas de Moratín le llevan, pues, a dos vertientes, a dos géneros en los que pronto obtuvo espléndidos frutos: la lírica y la sátira. Encabeza su producción satírica la célebre *Lección poética*, en tercetos, sobre los vicios introducidos en la poesía castellana, premiada con otro accésit por la Academia Española (como es sabido, el premio lo obtuvo Forner). En estilo suelto y profuso, muy ligado aún a los gustos paternos, Moratín habla, sucesivamente, de la lírica, la épica y la dramática. Su actitud ante la poesía lírica es la presumible en un poeta de su momento. El mismo autor nos da el siguiente resumen: «En la lírica, después de hablar de los argumentos triviales y de ningún interés, censura los vicios de estilo, las metáforas violentas, la exageración, la redundancia, los conceptos falsos, los juegos de palabra, los equívocos y retruécanos. Culpa la perjudicial manía de componer de repente, y la de solicitar el aplauso del vulgo con bufonadas y chistes groseros, que desacreditan a su autor y a quien los celebra. Desaprueba en los poetas antiguos el uso destemplado de voces y frases latinas, de que resulta un estilo afectado y pedantesco, aludiendo, particularmente, a las obras de Góngora, Villamediana y Silveira; y, en los modernos, la mezcla absurda de los arcaísmos, con palabras, acepciones y locuciones francesas, que alterando la sintaxis de nuestro idioma, destruyen, por consiguiente, su pureza y su peculiar elegancia». A este ideario estético se atuvo siempre Moratín. No en vano adjudicaba a su poema nobles cualidades magistrales: «Los franceses tienen en su lengua la excelente poética de Boileau,

nos falta en España un poema semejante, y mientras no aparece, sólo la *Lección poética* puede suplirle» (pág. 613).

Intención satírica tiene también la epístola, en endecasílabos sueltos, *A Andrés*, con ocasión de haber escrito José Luis Munárriz, el traductor de Blair, que sólo Meléndez y sus seguidores eran indudables maestros de lengua y estilo. Moratín ensarta una serie de expresiones desgraciadas pertenecientes a Quintana y a los salmantinos, construyendo un desordenado centón, interesante sólo como documento de historia del estilo. Mucho más profunda y graciosa es otra epístola, la dirigida *A Claudio*, satirizando la «general locura | del filosofador siglo presente». Las endechas *Los días*, el soneto *Cuentas de Eliodora*, los romances *A un ministro*, *Al príncipe de la Paz*, *A Geroncio* y el romancillo *El coche en venta*, añaden a su interés satírico el de ser excelentes diseños costumbristas, hechos con el sentido del humor y la comprensión que años después alcanzará Larra. Dentro de esta línea de humor y de sátira entran sus mejores epigramas: *A Pedancio*, *A un escritor desventurado, cuyo libro nadie quiso comprar*, etc.

En todos estos intentos Moratín es un buen escritor de su siglo, excelente, si se quiere, en la descripción de tipos y escenas, lograda con lo más depurado de sus hábitos dramáticos. Pero para hallar al alto poeta, al poeta que reclama un puesto importante en nuestro Parnaso, hay que adentrarse en sus obras líricas, algunas de las cuales son las más perfectas que se escribieron por un español del siglo ilustrado. Entre el mar de poesía blanda, arcádica o anacreóntica, y entre los escollos de versos filosóficos, rígidos, arrítmicos, la lírica de Moratín se yergue como una auténtica excepción. Don Leandro posee un alto concepto de la poesía, en un siglo de crisis absoluta de la lírica. Ha aprendido a estimarla, viéndola amada de su padre, estudiándola, presenciando su triunfo en los más ilustres círculos extranjeros. Cuando escribe no es para hacer vana ostentación de literato: Moratín es uno de los pocos poetas dieciochescos que confía a sus versos latidos cordiales, acentos íntimos. Y esto, sin descomponer su actitud de neoclásico, que respeta a Luzán, a Boileau, y al «viejo Estagirita» y que ha aprendido una suprema actitud de elegancia y contención en Horacio, al que traduce en fusión perfecta con su espíritu. Moratín ama a la poesía, y la rodea de exquisitos cuidados. Ni una sola palabra escapa a su vigilancia, ni una sola podrá considerarse definitiva e insustituíble. Y así, bastantes poemas suyos bordean los ansiados linderos de una perfección que no queda reducida a la forma. Las poesías de Moratín no son bloques bellos y yertos. Como decíamos, las densas armazones están habitadas por el espíritu del autor. Cuando, en la epístola *A don Simón Rodrigo Laso*, los versos se cargan de valencias horacianas, con una perfecta adaptación del «Beatus ille», no intenta Moratín una paráfrasis, un alarde, un ejercicio simplemente retórico. Nuestro acosado escritor canta tan sincera y hondamente como el solitario de la Flecha. El reposo, la tranquilidad, «la paz, la dulce paz», que anhelará en su epístola *A Jovellanos*, son auténticas necesidades de su espíritu. Don Leandro realizó una importante aportación a las letras de su tiempo: la melancolía, tan distinta a los lastimeros gemidos de un Jovellanos o un Meléndez. A un hombre atormentado le estaba reservado este papel. Su visión del mundo es la que corresponde a un perseguido, a un hostigado: la humanidad es, para él, un hediondo pozo de miserias, sin otro fin que la muerte.

¿Por qué a la tumba, presurosa corre
la humana estirpe, vengativa, airada,
envidiosa... De qué, si cuanto existe
y cuanto el hombre ve todo es ruinas?

Y ante este hecho, o bien — lo hemos visto ya — reacciona airadamente en sus sátiras, o bien se recluye en su triste intimidad.

Moratín, en sus años juveniles, o quizá mejor, durante su estancia en el extranjero, debió de dar fácil acogida a las lecturas y a la filosofía de moda en Europa. Habían pasado ya los fríos argumentos de Pope, que encantaban a su amigo Forner, y la Arcadia de Meléndez era barrida por los sentimentales pastores de Gessner (1730-1788), por la poesía nocturna y lunar de Young (1683-1765), por las elegías sepulcrales de Harvey y de Gray y por el naturalismo humanitario de Diderot o Rousseau. Todo contribuye a llenar de melancolía los versos de Moratín, que llega a extrañas alianzas. La serena adaptación del *Beatus ille* (epístola a Laso) se quiebra de pronto con un deseo sentimental, que altera su pasmosa pureza:

Esto a mi corazón le basta... y cuando
llegue el silencio de la noche eterna,
descansaré, sombra feliz, si algunas
lágrimas tristes mi sepulcro bañan.

Dentro de este tono hallamos también la elegía *A don José Antonio Conde*, con los elementos lacrimoso y sepulcral de su momento.

El dolor por el paso del tiempo, es una manifestación más de la melancolía creciente que invade a Moratín y constituye un sustrato sentimental que tiñe la aparente y casi anacreóntica ligereza de sus odas *A los colegiales de San Clemente de Bolonia*.

La nota progresista, típica del siglo de las luces, no podía faltar en el ilustrado Moratín, y está representada por una oda, de intención polémica: la dedicada *Al mariscal Suchet*, que, en 1812, mandó repoblar la alameda de Valencia, destruída por sus defensores, para facilitar su misión.

Como todos los afrancesados, Moratín debió de arrastrar hasta su muerte una honda insatisfacción, un amargo sentimiento de equivocado, de traidor. Dos poemas resultan muy significativos, a este respecto. Dos poemas que son, y no casualmente, de lo más alto y sentido que salió de su pluma: el soneto *La despedida* y la *Elegía a las musas*. El primero está escrito en los momentos del exilio. Don Leandro, encerrado en su soberbia, orgulloso de sus méritos literarios, no reconoce los derechos que la patria tenía a exigirle cuentas. Y su verso corre altanero y magnífico, con fuerzas suficientes para no humillarse:

Nací de honesta madre; dióme el cielo
fácil ingenio en gracias afluente;
dirigir supo el ánimo inocente
a la virtud, el paternal desvelo.
Con sabio estudio, infatigable anhelo,
pude adquirir coronas a mi frente:
la corva escena resonó en frecuente
aplauso, alzando de mi nombre el vuelo.
Dócil, veraz, de muchos ofendido,
de ninguno ofensor, las musas bellas
mi pasión fueron, el honor, mi guía.
Pero si así las leyes atropellas,
si para ti los méritos han sido
culpas, adiós, ingrata patria mía.

El tiempo pasó aprisa, en el exilio, para Moratín. Aquellas facultades intelectuales de que se envanecía al abandonar España, se fueron apagando. Y el poeta abdica de su preeminencia, noble y tristemente, en la hermosísima *Elegía a las Musas:*

Esta corona, adorno de mi frente,
esta sonante lira y flautas de oro,
y máscaras alegres, que algún día
me disteis, sacras musas, de mis manos
trémulas recibid, y el canto acabe,
que fuera osado intento repetirle.

De nuevo, su pensamiento vuelve a aquella patria, no ingrata, sino infeliz, amada ya, en su lejanía:

Si no es eterno
el rigor de los hados, y reservan
a mi patria infeliz mayor ventura,
dénsela presto, y mi postrer suspiro
será por ella.

El desenlace de su vida se precipita: «ya la tumba aguarda». Y Moratín se dirige a las musas, sus fieles compañeras, en demanda del último favor:

Prevenid, en tanto,
flébiles tonos, enlazad coronas
de ciprés funeral, musas celestes.
Y donde a las del mar sus aguas mezcla
el Garona opulento, en silencioso
bosque de lauros y menudos mirtos,
ocultad entre flores mis cenizas.

En este poema Moratín toca la cumbre de la lírica española, aunque lejos de su patria y de su siglo. Los demás sobresalientes poemas que pudiéramos enumerar como el magnífico soneto, *A Clori, histrionisa en coche simón*, la oda *La sombra de Nelson*, el gessneriano *Idilio a la ausencia*, no alcanzan la magnitud de la *Elegía*. Quizá sólo pudiéramos poner dignamente a su altura la breve y densa *Silva a don Francisco de Goya, insigne pintor*, que hizo su retrato.

Un aspecto que se debe resaltar, al referirse a Moratín, como poeta lírico, es su importante papel en la historia de nuestra métrica. La mayor parte de las veces se movió en los cómodos cauces del endecasílabo libre, que usó en los poemas de más empeño. Sin comprender exactamente el alcance de sus palabras, escribía: «Sin abandonar el uso de la rima, tan autorizado ya en todas las naciones de Europa, puede la nuestra variar sus composiciones poéticas, adoptando en parte la versificación de los griegos y latinos, en que no se necesita la consonante». Y, refiriéndose a la necesidad de innovar en los metros, concluía: «Aun quedan muchas cuerdas que añadir a la lira española». En efecto, don Leandro buscó y halló, muchas veces, moldes nuevos para su expresión. Así, por ejemplo, en la citada oda, *A los colegiales de San Clemente de Bolonia*, utiliza una combinación de heptasílabos y endecasílabos (*a b C′ a b a C′*), de excelente efecto sonoro, conseguido, sobre todo, por el verso final de estrofa, siempre agudo. Este artificio, tan grato a su padre, es repetido en la felicitación a la duquesa de Alba, en heptasílabos (*a b b c′ d e e c′*) y en su elegía a Conde, también en heptasílabos (*a b a b c d′ e f e f g d′*); el artificio tiene aquí una mayor complicación: el verso que precede al agudo va suelto y es proparoxítono. Por fin, en su poema *Los padres del Limbo*, con voces distintas que alternan con un coro en la declamación, se suceden las estrofas más diversas: sextinas, liras, pareados pentasílabos, coplas heptasílabas, octavillas, quintillas, etc.; en todas ellas, es constante el uso de versos agudos, para el logro de efectos expresivos en los finales de estrofa.

La personalidad poética de Moratín es, como acabamos de ver, rica y acusada. El satírico y el lírico se funden en él, con nexos extraños que radican en su compleja psicología. Su relevante papel en la historia de nuestro teatro no puede hacernos olvidar esta poesía, clásica en la forma y en la expresión, que él enriqueció con los más íntimos y sinceros acentos de su espíritu cultivado y contradictorio. El estudio de sus obras líricas no puede figurar, por tanto, como un apéndice del de sus comedias. Lo dicho basta para revelarnos el alto nivel que esa lírica posee, en la historia de la pobre literatura ilustrada.

El conde de Noroña

Contemporáneo de Moratín y afecto a su misma ideología estética, aunque con mucho menor temperamento lírico, es don Gaspar María de Nava Álvarez de Noroña, conde de Noroña, que nació en Castellón de la Plana, en 1760; a los dieciocho años era capitán del regimiento de Lusitania; se distinguió en el sitio de Gibraltar. Fué ministro plenipotenciario de España en San Petersburgo. Luchó contra la República francesa en 1792, y, en la guerra de la Independencia, como teniente general, obtuvo la victoria del puente de San Payo. Murió en Madrid, en 1815. Aparecieron sus *Poesías* en Madrid, en 1789, repartidas en dos volúmenes, y su poema *Ommiada*, también en Madrid, 1816. Sus *Poesías asiáticas* se publicaron en París, 1833. Escribió además un análisis de *La Cristiada*, de Hojeda, aún inédito [29]. La poesía de Noroña alcanzó gran popularidad en el momento de ser publicada. Nada diremos de su farragoso poema *Ommiada*, destinado a cantar la escisión española del Califato de Damasco: se trata de una falsa reconstrucción histórico-arqueológica, caída hoy en justo olvido. Pero el éxito de sus restantes obras líricas está justificado si pensamos en que se adapta a los moldes neoclásicos, aunque evitando a veces el fárrago dulzón de los falsos poetas del momento. Intentó el Conde el género anacreóntico; en él va a copiar, no a Villegas, a Moratín, a Cadalso, «no a muchos que le imitan, | ni menos a Meléndez | que es la dulzura misma». Noroña quiere hacer «copia | de las pasiones vivas». Y en efecto, por lo menos, dentro de la falsedad del género, nos hace gracia de los afectados y blandos adjetivos al uso, y hasta llega a lograr trazos descriptivos de cierto realismo. Así, por ejemplo, en la anacreóntica *Un borracho*. Pero esto es excepcional en su obra; sus *Silvas*, o bien siguen la usada senda que conduce a la Arcadia afeitada y dulzona, o bien caen en un prosaísmo desesperante, aunque apto para triunfar en un siglo razonable, que proscribió la imaginación. Obsérvese cómo empieza su silva *A un clavel:*

Encendido clavel, clavel hermoso,
más que todas las flores oloroso,
pues tus hojas con pompa desplegando,
llenas el aura de un olor tan blando
y tan puro, que al hombre le mitigas
en parte, sus pesares y fatigas.

Escribió también numerosas *Canciones;* destacan las de tema guerrero, cuyas vivencias actuaban en él directamente, como las tituladas *Imprecación contra la guerra* y *A la paz entre España y Francia.* Noroña es autor, también, de un extenso poema heroico-cómico, *La Quicaida*, absolutamente banal, cuya moraleja puede resumirse en estos versos: «Oh graciosas mujeres, destinadas | para inspirar dulzura al ser humano, | cuán erradas vivís, qué equivocadas, | si pensáis que un adorno endeble y vano | os da realce para ser airadas.»

Noroña, más que por su obra original, es conocido por las *Poesías asiáticas* (árabes, persas y turcas), que tradujo del inglés [30]. Algunos críticos han creído ver en este hecho un rasgo de prerromanticismo, identificable con el gusto por lo exótico que se desarrollará en el siglo siguiente. Tal juicio está emitido, sin duda, desde una falsa perspectiva. Noroña es un neoclásico absoluto; el verdadero espíritu oriental de los versos que traduce de una versión intermedia, ha desaparecido; los poemillas asiáticos son, en su mayor parte, puras anacreónticas, que en nada salen de los moldes del siglo. En el prólogo que les antecede, escribe el Conde: «Me prometo que los amantes de la verdera poesía distinguirán estas composiciones llenas de fuego e imágenes pintorescas, de las insulsas filosóficas prosas rimadas que nos han venido, de algún tiempo acá, de allende de los Pirineos, vendiéndonoslas como buena mercancía». Tal actitud no es anti-

clasicista, sino antilogicista, y está en la misma línea que la que adopta Forner por ejemplo, rechazando la «frialdad» de Iriarte, y valorando los impulsos imaginativos y la coloración del lenguaje poético. Las *Poesías asiáticas* no son otra cosa que una manifestación más del afán por conocer costumbres y gustos exóticos, avivado, en lo oriental, por la traducción francesa de *Las Mil y una noches* (1704-1711) [31]. Noroña, tan neoclásico como Moratín, entró, como él, en esa fase de disolución de la escuela que supone la imitación de Young. Pertenecen seguramente a la última fase de su vida dos sonetos, poco conocidos, titulados *Werther a su sepultura* y *Retrato de la tristeza del doctor Young* [32]. Este último es la contribución española al tópico europeo que presenta al autor de las *Noches* como víctima de las más atroces desgracias, que culminan con la muerte y enterramiento de su hija:

Sobre la negra tumba recostado
está el anciano Young; contempla atento
bajo la losa, todo su contento
porque nada la muerte le ha dejado [33].

José Vargas Ponce

Escaso interés para la historia de la lírica, posee la figura de este ilustre gaditano. Nació en Cádiz el año 1762; fué marino y peleó contra Francia en 1793; en 1805, le sorprendió en Madrid la ocupación napoleónica y pudo marchar a su ciudad natal en donde sirvió a la Regencia; fué diputado en las Cortes de Cádiz (1813) y de Madrid (1820). Murió en esta ciudad el año 1821, cargado de honores: era individuo de las academias Española, de San Fernando y de la Historia (que dirigió desde 1804). Publicó numerosas obras en prosa; se distinguió como geógrafo con su *Descripción de las islas Pithiusas y Baleares* (1784) y en diversas relaciones de viajes; como historiador, destacan el *Elogio del rey Don Alonso el Sabio* (1782) y la *Vida de don Pero Niño* (1807). Concurrió a un concurso académico con una obra mediocre, que no fué premiada, titulada *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano* (1793). Es autor también de una tragedia *Egilona*. La mayor parte de sus obras en prosa están inéditas.

En verso publicó una pésima oda al consabido tema del nacimiento de los dos infantes, tema que movió la pluma de todos los poetas de su tiempo (1783), y algunos poemas burlescos. Destaca, entre todos ellos, el titulado *Proclama de un solterón a las que aspiran a su mano* (1808), que es una sátira graciosísima, extraordinariamente amena, de las mujeres. El lector de hoy hallará en su lectura regocijo; el historiador, estampas y descripciones vivas de lo que fué la sociedad de principios de siglo, y el crítico tendrá que señalar el garbo con que se mueven las octavas, y el vigor descriptivo y cómico de muchos fragmentos. Valores, como puede verse, ajenos todos ellos a la poesía. Vargas seguramente concebía el ejercicio lírico como una dedicación inferior. Su admiración se dirige a Ercilla y exhorta al joven Ángel Saavedra a que siga sus pasos y a ocupar el puesto «que de pereza no ocupó Arriaza». El género anacreóntico del «presuntuoso Meléndez» le parecía demasiado fácil. Lo cierto es que su producción poética es muy escasa y tiene toda ella un carácter circunstancial, de coplero, y no de verdadero poeta [34].

Juan Bautista Arriaza

La vida de Juan Bautista Arriaza y Superviela penetra hasta bien avanzado el siglo XIX, y termina cuando ya se ha operado la revolución romántica. Sin

embargo, su extensa obra atraviesa todos los vaivenes del gusto y de las modas, sin ser afectada, sin prestarles la menor resonancia. Un caso claro de poeta sin inquietud y apenas sin arte. Nació Arriaza en Madrid, el año 1770. Fué marino hasta los veintiocho años, pero una enfermedad le obligó a abandonar esta dedicación. Ingresó en la carrera diplomática, siendo agregado en Londres. En 1805 pasó a París, en donde residió algún tiempo. Militó en el partido absolutista y luchó contra Bonaparte y contra las Cortes liberales. Fernando VII le premió con abundantes distinciones. Perteneció a las academias Española y de San Fernando. Murió el año 1837, en Madrid. Aparte diversos opúsculos políticos, publicó abundantes obras en verso: *La compasión* (1796), canto funeral con motivo de la muerte del duque de Alba; *Las primicias* (1797), colección de sus primeras obras poéticas; *Emilia* (1803), poema descriptivo y moral; *Poesías patrióticas* (Londres, 1810; 2.ª edición, Madrid, 1815), traducción del Arte poética de Boileau (1807); la colección de sus *Poesías* líricas se reimprimió hasta seis veces, en vida del autor; la última vez en 1829 (con reimpresión en París, en 1834). Esta última edición va dividida en cinco libros, que corresponden, respectivamente, a las poesías exóticas, descriptivas, elegíacas, heroicas y jocosas.

La fecundidad de Arriaza es portentosa, en consonancia con su enorme facilidad para versificar. Pero esta facilidad no está respaldada por el menor genio poético. El prólogo que precede a la edición de 1829 nos revela el estrecho espíritu con que su autor se entregaba a la poesía. Confiesa en él que jamás se ha resuelto «a darles aquella severa línea que debiera aproximarlos a la perfección prescrita por las buenas reglas». Desea escribir para toda clase de gentes, sin importarle el juicio de los doctos y sin preocuparse de resolver problemas técnicos. Basta con que los versos se reúnan agradablemente, con lo cual, «oyendo el hombre que las cosas más vulgares se le dicen de un modo más halagüeño y grato que el que esperaba de la conversación vulgar, y sintiendo en el artificioso enlace de las voces cierta desusada armonía, no puede menos de prestar atención al poeta». Estas opiniones estéticas son, como puede verse, más dignas de un coplero que de un verdadero artista. Arriaza cultiva un tipo de poesía doctrinal, que se daba lo mismo en el siglo XVIII que en el nuestro, propia de cuantos se acercan al quehacer lírico sin otra preparación que un caudal de rimas. Pertenece a la extensa grey de los versificadores que triunfan en el menudo círculo de lectores de prensa provinciana, porque aciertan a poner en rima los más triviales sentimientos. Su poesía no es clásica ni romántica; y quizá ignoraba el alcance de estos conceptos. Su falta de formación intelectual salta a los ojos. Arriaza triunfó en las tertulias y salones poco exigentes, y fué poeta oficial de un rey del que los auténticos poetas de su tiempo — Moratín, Meléndez, Somoza, Quintana — se habían apartado. Poseyó facilidad, y sus poemas, dentro de la vulgaridad, son sonoros y efectistas. Nada podemos resaltar en sus composiciones amorosas, en que la huella de Meléndez es muy visible. Los poemas didácticos *A las nobles artes*, *Emilia*, *Terpsícore o las gracis del baile*, son indigestos, largos, de tema inadecuado. Y los sonetos resultan de una insustancial elementalidad. La fama de Arriaza sería nula, si no se hubiera erigido en cantor de la gesta de 1808. Sus elegías, sus odas, sus himnos, se hicieron pronto famosos; indudablemente poseían cualidades de ritmo y rima, excitantes, violentas, adecuadas para enardecer el espíritu de sus compatriotas. Esta fué su gran aportación a la guerra, y constituye el auténtico haber poético de Arriaza. De todos es conocida su elegía *El dos de mayo en 1808*, llena de sacudidas restallantes y de efectos momentáneos:

Éste es el día que con voz tirana,
«ya sois esclavos», la ambición gritó;
y el noble pueblo que lo oyó indignado,
«muertos sí, dijo, pero esclavos no».

Cuando abandona este tono, aplebeyado pero eficaz — patente en muchos poemas: *Los defensores de la patria*, *La batalla de Salamanca*, *Himno de la victoria*, etc. — para remontarse a una altura más literaria, su estilo se hace insustancial. Recuérdese la *Profecía del Pirineo, en julio de 1808*.

Las poesías de Arriaza son, como hemos dicho, muy numerosas. La facilidad le perjudicó extraordinariamente. Si sus dotes poéticas hubiesen sido domeñadas por el rigor, el estudio y la lectura de grandes poetas — opinaba que en nuestros maestros «son confusos el lenguaje y los sentimientos» — Arriaza contaría hoy entre los mejores. Con razón, hablaba Vargas Ponce de su lamentable pereza [35].

V. La lírica salmantina

A) *Primera época: hasta Meléndez*

Después de aquel momento de eclosión literaria que se produce en Salamanca, en la primera mitad del siglo, promovido por el extraño doctor Torres y por un concurso del Cabildo catedralicio, que atrajo poderosamente a los poetas, sobreviene en torno a la primera universidad hispánica un largo período de letargo, que viene a romperse, repentinamente, con la conjunción de una serie fortuita de acontecimientos. En primer lugar, la afluencia a las aulas universitarias de varios estudiantes de Salamanca o de regiones próximas, ansiosos de gloria literaria unos, simplemente aficionados a las letras los otros. En segundo lugar, la llegada a la ciudad del Tormes, en 1771, de José Cadalso, desterrado de Madrid a causa de su macabra desesperación. Su simpatía personal, su inteligencia y su bondad, servirían de aglutinante, para congregar a aquellos jóvenes dispersos. Surge así la llamada primera «escuela salmantina», cuya figura señera será Juan Meléndez Valdés. Sus caracteres y circunstancias han sido objeto de un reciente y admirable estudio del profesor Real de la Riva [36]. Cadalso encontró eco inmediato en algunos jóvenes estudiantes, ávidos de una cultura que él, con sus estudios, sus viajes y su experiencia podía facilitarles. Cuando el noble soldado llega a Salamanca, *José Iglesia de la Casa* tiene veintitrés años; *Juan Pablo Forner* y *Juan Meléndez Valdés*, diecisiete. Se reúnen con él, le escuchan y someten a su juicio sus primeros ensayos literarios. No tardaría mucho en añadirse al grupo fray *Diego Tadeo González*, de más edad que todos ellos — había nacido en 1732 — y su fiel y joven amigo *Juan Fernández Rojas* (1750?-1819). La «escuela» quedaba, pues, constituída, fundamentalmente por estos escritores, el último de los cuales, Fernández Rojas, deberá quedar excluído de nuestra exposición, por su escasa importancia. Lo mismo hemos de decir del áspero *Ramón Caseda* y de *León Arroyal*, escritores hoy prácticamente olvidados y que contaron algo en aquel auge literario. Cadalso fué el maestro indiscutido del grupo, durante los tres años que permaneció en Salamanca. En ellos, sabe granjearse el cariño y la gratitud de todos; Iglesias de la Casa, muchos años más tarde, lo llamaba, con afectación pastoril, «el mejor de nuestros mayorales»; y Meléndez escribía, en 1782, con ocasión de la heroica muerte de Cadalso: «Sin él yo no sería hoy nada. Mi gusto, mi afición a los buenos libros, mi talento poético, mi tal cual literatura, todo es suyo» [37]. José Cadalso era portador de importantes mensajes para sus fieles e inesperados discípulos. «Les presentaba, ha escrito César Real, el mórbido y jugoso epicureísmo de la cultura francesa, y el vago y romántico despertar sajón, pero no en actitud rebelde o revolucionaria, sino con anhelo ecléctico y patriótico de fundirlos en la vieja y buena tradición española del siglo de Oro». A pesar de su juventud — nace en 1741 — Cadalso

poseía, como hemos dicho, vastos conocimientos literarios y una honda experiencia humana. En plena adolescencia había recorrido Europa entera, empapándose de ambientes y gustos extraños. Al regresar a la patria, entra a formar parte del grupo literario de la fonda de San Sebastián: su educación europea iba a adquirir, en aquella castiza reunión, un temple español que jamás le abandonaría. Alegre, triunfador, rodeado de fieles amigos, sobrevino el hecho fatal que determinó su destierro. Cadalso, con su actitud ante la muerte de la actriz María Ignacia Ibáñez — *Filis* en sus obras —, demostraba estar poseído del espíritu literario europeo. Su empeño en desenterrar el cadáver de su amada, era una simple actitud poética, un reflejo del ambiente ultramontano. La poesía nocturna y sepulcral de Young, Gray y Harvey, le fuerzan a esa actitud — confluencia de arte y vida, como sagazmente ha visto Montesinos [38] —, a esa falsa postura dramática. Y añade este gran crítico: «Los versos que inspiró la muerte de *Filis*, los versos que suelen imprimirse como apéndice a las *Noches*, escritos sin la preocupación nocturna y tumbal de los admiradores de Young, dan la medida del sentimiento poético de Cadalso». Su doble experiencia, humana y literaria a la vez, iba a servir de cauce, hacia Salamanca, de esta poderosa corriente poética.

Pero el apacible genio de Cadalso se adecuaba, quizá, mejor con otra moda, con otra corriente literaria, de remotísimo origen, pero que, por esos años, y favorecida por múltiples causas, irrumpía triunfalmente en el panorama literario de toda Europa: la poesía pastoril, vivificada con el sentimentalismo rousseauniano, tal como se presenta en los indiscutidos idilios de un mediocre poeta, el suizo Salomón Gessner (1730-1788). Estas dos fundamentales notas no se dan en Cadalso — aparte las *Noches lúgubres* — y en su grupo, con toda su pureza[39]. En pugna con ellas hay una vena castiza, y los modelos que buscan los salmantinos están, casi siempre, en la tradición nacional. Hemos de verlo constantemente. Su noche triste y melancólica se alía de ordinario con la noche serena de fray Luis, de Torre, de Quevedo; y sus pastores cantan con la inextinguida voz de Nemoroso.

Si a estas notas añadimos el gusto anacreóntico, general en todas las naciones ilustradas, y que Cadalso pudo recibir y acrecentar en la fonda de San Sebastián y en la amistad con don Nicolás Fernández de Moratín, tendremos un cuadro aproximado de las trayectorias que impuso el ilustre soldado, con el ejemplo y la persuasión, a sus devotos admiradores de Salamanca. Pero ¿cómo explicar esta devoción? La calidad de su obra no justifica el influjo que ejerció. Sólo hallaremos la motivación de ese influjo si pensamos en la fuerte personalidad de Cadalso, y en el claro ejemplo de amistad que fueron su vida y, también, su muerte. En efecto, ésta le sorprendió la noche del 27 de febrero de 1782, en el sitio de Gibraltar, al ser alcanzado por una granada enemiga, mientras ocupaba el lugar de servicio que correspondía a un amigo [40]. Cuando Cadalso se ausenta de Salamanca, en 1774, el grupo de poetas que él había formado, sigue trabado por lazos de amistad. Se cartean con Cadalso, se reúnen y leen en común. Ahora es fray Diego González, el más caracterizado, quien congrega en torno a sí, en su celda del convento de San Agustín, a los jóvenes escritores. En 1775, escribía el agustino a un amigo suyo de Sevilla: «Este *Parnaso salmantino* se compone de cinco poetas, que se tratan con familiaridad y mutuamente se estiman. Los tres, *Liseno*, *Delio* y *Andrenio*, son de casa... Los otros dos poetas son jóvenes seglares, profesores de jurisprudencia, en que van haciendo singulares progresos». Bajo esos nombres pastoriles se ocultan los del P. Fernández Rojas, el propio González y fray Andrés del Corral. Los seglares son Meléndez, indiscutiblemente, y Forner, con toda probabilidad. Fray Diego aporta al grupo su gran entusiasmo por la obra de su compañero de religión, Luis de León, y, sobre todo, su amistad con Gaspar Melchor de Jovellanos.

Meléndez se dirigió por su intermedio a este escritor, entusiasmado con su idilio *Vida de Jovino.* Don Gaspar confiesa en él su deuda de gratitud con Cadalso a quien conoció en Alcalá:

Allí me vio Dalmiro,
Dalmiro, cuyo ingenio
ya entonces celebrado,
daba con vario efecto
cuidados a las ninfas,
y a los pastores, celos.
De allí, quizá aguijado
de tan ilustre ejemplo,
trepar osé al Parnaso
por cima de escarmiento.

Esta gratitud creaba unos lazos fraternales entre Jovellanos y Meléndez, y éste le escribe, en marzo de 1776: «Este ingenio [Cadalso], a todas luces grande, me animó a la poesía, y a él debo el tal cual gusto que tengo en ella; y sería en mí una culpable deslealtad no pagar con algún elogio a quien le alaba tanto como V. S., y merece ser alabado tan dignamente». Y termina su carta, diciéndole: «Sírvase V. S..., si sus graves ocupaciones se lo permiten, mantener alguna correspondencia con las musas salmantinas». Efectivamente, la correspondencia se traba, y, a los pocos meses, Jovellanos envía a sus amigos de Salamanca una epístola en verso, con la intención de influir en su futuro destino poético. El severo magistrado, cuyo concepto de la poesía examinaremos más adelante, se arroga funciones de director del grupo salmantino. Él pone en sus manos las obras de Pope [42], y les exhorta a abandonar los temas amorosos y pastoriles y a seguir otros rumbos. La epístola está dirigida a Meléndez y a los padres Fernández Rojas y González: y, en ella, escribe:

No, amigos, no; guiados por la suerte
a más nobles objetos, recorramos
en el afán poético, materias
dignas de una materia perdurable.
Y pues que no me es dado que presuma
alcanzar por mis versos alto nombre,
dejadme, al menos, en mi noble intento,
la gloria de guiar por la ardua senda
que va a la eterna fama, vuestros pasos [43].

Y recomienda a fray Diego que trate en sus versos, como tema, «la moral filosofía»; a Meléndez, «el sangriento furor de Marte»; y al padre Fernández, que se esfuerce en renovar el teatro. Y concluye:

¡Cuánta gloria
estará en otros siglos reservada
al celo de Jovino, si esta insigne,
si esta dichosa conversión, que tristes
y llenas de rubor, tanto ha que anhelan
las musas españolas, fuese el fruto
de sus avisos dulces y amigables!

Los salmantinos acogieron con complacencia la epístola, a pesar de sus erradas instrucciones, justificables sólo por el desconocimiento que el magistrado tenía de sus individuales dotes poéticas. El padre González escribía, en septiembre de 1776, a Jovellanos: «La epístola didáctica de V. S. ha causado en *Batilo y Delio* aquel efecto que tuvo por motivo su autor para tomarse la fatiga de escribirla» [44]. No satisfecho con su papel magistral, el polígrafo asturiano pasa a ejercer, de pronto, una auténtica dictadura. Traza el plan de una comedia, para Liseno, y éste, que tarda en recibirlo, «clama en sus cartas por él»; a Batilo le impone el tema y el plan de *Las bodas de Camacho;* y al bondadoso Delio, el del poema *Las edades.* «No sólo me gusta y enamora, confiesa fray Diego a Jovellanos, sino que también me incita poderosamente a poner luego en ejecución el designio...» Más aún; desea saber si el verso ha de ser libre o rimado: «Aunque presumo que V. S. será de parecer de que el verso que



Juan Meléndez Valdés, por Goya
(Barnard Castle, Inglaterra; Bowes Museum).



El patio de las Escuelas Menores de la antigua Universidad de Salamanca.

se haya de usar en el poema debe ser libre y exento de rima, espero su expreso parecer en el asunto»[15]. Ignoramos la respuesta del magistrado. Pero debió de ser contraria a la opinión del agustino y éste se puso a escribir su poema en endecasílabos rimados.

Fué acierto indudable de Meléndez el permanecer fiel a sus posibilidades, aunque tuviera que hacer alguna concesión a Jovellanos, al que escribía, sinceramente, refiriéndose a unas endechas: «La filosofía no se aviene bien con los versos que dictaron las Gracias a Anacreonte, ni el giro que yo tomé, con el de mi corazón. Yo quise seguir en algo el vuelo del inimitable Young y aquel aire original inglés; pero esto no es para *Batilo*, por mucho que se esfuerce». Siguió, pues, durante su juventud, la ruta bucólica y amorosa que le había trazado el ejemplo de Cadalso, aunque, a medida que pasaba el tiempo, dió muestras de no haber desoído las incitaciones de Jovino. En 1780, Meléndez, prácticamente desconocido en los círculos madrileños, obtenía un resonante triunfo con su égloga *Batilo*, premiada por la Academia Española, frente al poeta oficial e indiscutido, Tomás de Iriarte. Éste no supo resistir ecuánimemente la derrota y atacó a su vencedor. Por aquellos años, Forner pugnaba por hacerse notorio en los círculos literarios madrileños, y aunque no hay datos para suponer una estrecha amitad entre él y Meléndez, salió en defensa de su compañero de Parnaso salmantino con su *Cotejo de las dos églogas que ha premiado la Real Academia Española*. Aunque bien pudiera ocurrir que, en lugar de una confraternidad escolar, le hubiese movido a la lucha el deseo de abatir aquel ídolo, que se cruzaba en el camino de su gloria. Terminado su período escolar, los estudiantes de este grupo literario, tan amorosamente trabado por Cadalso y fray Diego, se dispersan. Como acabamos de decir, Forner marchó a Madrid. Poco después lo hace el padre González; fray Andrés del Corral y el padre Fernández se habían ausentado algunos años antes (hacia 1777), Iglesias de la Casa abandona la ciudad en 1782 para ejercer su sacerdocio en pueblos de la provincia. Meléndez Valdés quedó solo en Salamanca; aquí permanecerá hasta 1789, desempeñando el cargo de catedrático de Prima de Gramática. El fuego sagrado de la poesía salmantina queda en sus manos, jóvenes, débiles y gloriosas. Pese a los inconvenientes que le supuso el matrimonio (su mujer quería que la persona y los versos de su «Monsiurito» fueran sólo para ella), mantuvo el contacto con una nueva promoción de poetas adolescentes, Quintana, entre ellos, que le reconocería como maestro y promotor de su vocación literaria. Gracias a ello, no se apagan definitivamente los destellos de la escuela salmantina, cuando Meléndez se ausenta de la ciudad del Tormes.

A pesar de la enorme fuerza niveladora que podían ejercer unos maestros y unas lecturas comunes, los componentes del grupo salmantino, cuyas características externas acabamos de examinar, imprimen a su labor lírica unos rasgos personales y nítidos, que analizaremos, por separado, en sus principales figuras. Hay en ellos, sin embargo, algunos rasgos comunes. Así, por ejemplo, el gusto anacreóntico, compatible con la más severa actitud filosofante, infundida por Jovellanos y las lecturas de Pope y Young. Todos ellos aman a nuestros grandes líricos del siglo XVI, a Garcilaso y a fray Luis, a quienes imitan en los temas y en la expresión. Y todos también participan de la pasión lírica que se desencadena en Italia, bajo la forma de ficción pastoril.

Los españoles acogieron con entusiasmo la ficción. Ya hemos visto cómo don Nicolás de Moratín fué árcade romano, con el nombre de *Flumismo Thermodonciaco;* su hijo don Leandro se llamó, en la misma cofradía, *Inarco Celenio*. Pero, en el grupo madrileño, no arraigó demasiado el gusto pastoril. Fué, principalmente, el ejemplo de José Cadalso *(Dalmiro)* lo que dió auge a la moda, coincidiendo — lo hemos dicho ya — con el impulso que recibe en Europa del bucolismo humanitario de Gessner. De Cadalso la recibieron Vaca de

Guzmán (*Elfino*), Jovellanos (*Jovino*) y los salmantinos que adoptaron también, ¿cómo no?, los correspondientes nombres pastoriles, para sus lucubraciones líricas: fray Diego se llamó *Delio*, el padre Fernández *Liseno*, Iglesias de la Casa *Arcadio*, el padre del Corral *Andrenio*, Forner *Aminta* y Meléndez Valdés *Batilo*.

Fr. Diego Tadeo González

El padre Juan Fernández Rojas fué el editor de las obras poéticas de *Delio*. Aparecieron éstas en 1796, dos años después de muerto su autor [47], contrariando su expreso deseo de que fueran destruídas. El padre Fernández Rojas escribió al frente de su edición una interesante noticia de su admirado hermano de religión y de poesía. Según ella, fray Diego nació en Ciudad Rodrigo, de ilustre familia, en 1733. Muy joven se dedicó a la poesía, cantando a la honesta *Melisa*, que a partir de entonces será musa constante de sus versos. A los dieciocho años ingresó en la orden de San Agustín, profesando en el convento de San Felipe el Real, de Madrid, en 1751. Estudió en esta ciudad y en Salamanca, aplicándose a la poesía. Horacio y fray Luis de León fueron sus autores favoritos: «de uno y otro sabía las odas casi de memoria, y al último lo estudió con tanto gusto y esmero, que se le pegó el estilo, hasta el extremo de imitarle con la mayor perfección». En Salamanca, como hemos visto, su actividad literaria se desarrolló ampliamente. Fué secretario de la Visita General de la provincia de Andalucía, y prior de los conventos de Salamanca, Pamplona y Madrid. «Cuando se convenció de que su muerte estaba cercana, escribe *Liseno*, avivó su espíritu y procuró volver toda su atención a Dios y a la eternidad. Entonces le entró algún escrúpulo por causa de sus poesías, y habiéndolas juntado con varias cartas y papeles inútiles, me encargó que lo quemara todo junto, sin advertirme nada». Ocurría esto cuatro días antes de su muerte, que tuvo lugar en septiembre de 1794.

¿Qué había en sus versos que pudiera ocasionar escrúpulos al buen *Delio*, en ese trance de sinceridad y de recapitulación? Puede suponerse que la inspiración casi exclusivamente erótica de su poesía, inadecuada, por completo, con su estado sacerdotal. Los testimonios constantes de sus compañeros de Parnaso salmantino, sus versos, sus cartas, revelan en fray Diego un temperamento fuertemente afectivo. Se rindió a la amistad de Meléndez, Iglesias, Jovellanos, Miras... que pudieron gobernar fácilmente su albedrío. Y amó toda su vida a dos mujeres, *Mirta* y *Melisa*, cantando y llorando su ausencia, con acentos sinceros, tiernos, arrebatados. *Liseno* justifica estos amores: «Amó cuanto conoció que era amable, porque era bueno, y procuró celebrar con sus versos los dones celestiales que admiró en alguna que otra belleza, pero en unos versos tan puros y castos como su alma». Y el mismo fray Diego hablaba a Jovellanos de «la inclinación de *Delio* a la honestísima *Mirta*, a quien más que la hermosura, le aficionó la natural modestia de su semblante y cierta confrontación de las dos almas» [48].

El tema erótico ocupa el mayor volumen en sus poesías. Mirta le inspira la égloga *Delio y Mirta*, la invectiva *El murciélago alevoso*, las canciones *Visiones de Delio*, *Al río Guadalete*, *El triunfo de Manzanares* y *Cádiz transformado y dichas soñadas del pastor Delio* y las endechas *A Mirta ausente* y la oda *Al pensamiento*. En cambio, *Melisa* ocupa un lugar menos importante en su lírica. Como hemos dicho, su emocionado recuerdo aparece en la *Historia de Delio*, que fray Diego envió a Jovellanos cuando éste le remitió su *Historia de Jovino*; le dedicó también dos canciones tituladas *A Melisa*, que tienen, respectivamente, la misma estructura que las *Visiones de Delio* y *Cádiz transformado*, alusivas a Mirta. Se repiten no sólo las estructuras, sino los conceptos, las imágenes, hasta

algunos versos. Esto demuestra, a la vez, lo indiferenciado de su amor y su escaso poder imaginativo. Otras dos musas le inspiraron algunas composiciones de bella estirpe anacreóntica, en endechas: *En los días de Lisi*, *A Lisi, malagueña*, y la graciosa y delicada *A la quemadura del dedo de Filis*. Los poemas dedicados a *Melisa* y a *Mirta* muestran una clara ascendencia garcilasiana. Pero los prosaísmos se acumulan en molesta promiscuidad con tópicos lacrimosos y un tanto dulzones. A pesar de ello, estos versos eróticos poseen fuerza indudable, dictados como están por un alma poderosamente afectiva, que en algunos momentos les impone nervio y vigor. Buen ejemplo de esta mezcla —prosaísmo, sentimiento afectado, vigor expresivo— es *El murciélago alevoso*. El poeta dirige sus invectivas, de gusto discutible muchas veces, a este «monstruo de ave y bruto» que asustó a Mirta entrando una noche en su aposento.

Escribió también el padre González dos églogas sobre sucesos de su época: la titulada *Llanto de Delio y profecía de Manzanares*, con motivo de la muerte del infante Carlos Eusebio, y del parto de la princesa de Asturias, que le sirve como ingenuo pretexto para elogiar las dotes literarias de *Liseno* y *Batilo;* y la dedicada a la exaltación al trono de Carlos IV, totalmente falta de relieve, que quedó inacabada.

Como hemos dicho, Jovellanos ejerció sobre el padre González un influjo decisivo. Desde que trabó conocimiento con él, fué su constante oráculo. La epístola doctrinal de 1776, causó en el buen fraile tan profunda impresión, que en su respuesta al asturiano, le decía: «*Delio* da una firme palabra de, o no cantar jamás, o emplear su canto en algunas de las graves materias que V. S. se sirve poner a su cuidado, haciéndole el honor de creerle capaz del desempeño». Algunas de las composiciones amorosas citadas, escritas en Madrid, revelan que fray Diego no cumplió probablemente su propósito, animado quizá con la leve rebeldía de Meléndez. Pero, aun sintiéndose sin fuerzas para ello, deseó satisfacer a su admirado mentor, escribiendo una pésima oda *A las nobles artes*.

El rendimiento a Jovellanos es absoluto en el poema didáctico *Las edades*, cuyo plan, según dijimos, le fué impuesto a *Delio* por su amigo. Éste le exhortó a su cumplimiento, haciéndole leer, como preparación para la magna empresa, a Teofrasto, La Bruyère, Pascal, Young, Malebranche, Locke y Séneca. Fray Diego dió buenas palabras y hasta se puso a escribir el poema, del que sólo redactó el primer fragmento —más de cuatrocientos endecasílabos— correspondientes a la niñez.

También dedicó nuestro poeta algún espacio a las composiciones religiosas. Poco, muy poco, para el que podíamos esperar de él. El problema se le planteó alguna vez; parecía no poder escribir más que de amor:

Pero aunque a son sagrado
de la cítara mía
las cuerdas arreglaba,
y a veces las mudaba,
amores solamente respondía.

Si Garcilaso fué su modelo constante, aunque incomprendido, en la lírica erótica, en los poemas «filosóficos» y en los religiosos supo reanimar con acierto el estilo de fray Luis. Completó la *Exposición del libro de Job*, con unos capítulos dignos de su hermano de religión, y tradujo, apoyándose en él, los salmos VIII y X, los himnos *Veni Creator* y *Te Deum* y el cántico *Magnificat*. Estos poemitas, de expresión ajustada, con una elevación que reciben del original, son sin duda lo más bello que produjo el contradictorio, amable y fatigoso estro de Fr. Diego González.

José Iglesias de la Casa

Los historiadores de la literatura suelen pasar con demasiado apresuramiento sobre el nombre de este singular escritor. Se le conceden, cuando más, dotes de coplero satírico, y se pasa por alto el resto de su poesía. Es verdad que en ésta hay mucho de estéril ganga, de masa informe, constituída por tópicos amorosos, pastoriles y morales del momento. Pero no es menos cierto que se puede extraer, de tan difuso magma, algunos encantadores y sinceros acentos líricos y muchos rasgos de insuperable humor. Iglesias de la Casa, *Arcadio* [49], nació en Salamanca, en 1748. Estudió humanidades y teología. Se dedicó al cultivo de las artes — música, dibujo, escultura, poesía — durante algunos años. Uno de sus biógrafos supone que ejerció el oficio de artífice platero. En 1783 se ordenó de sacerdote en Madrid. Incardinado en Salamanca, fué, sucesivamente, párroco de Guijuelo, Larodrigo, Carabias, Santa Marta y Carbajosa de la Sagrada. Una enfermedad crónica le llevó prematuramente al sepulcro, el año 1791. Aunque se ignora la cronología de sus obras, Valmar piensa que toda su abundante producción erótica y satírica es anterior a la ordenación y que, a partir de este momento, sólo trató de temas severos. Esto es razonable pero no seguro; y, desde luego, lo contrario no es cierto: Iglesias intentó los temas elevados, antes de ese momento. En 1778, teniendo 30 años — y no 24, como Valmer equivocadamente dice —, concurrió al concurso de la Academia, con un deleznable poema épico sobre Hernán Cortes, todavía inédito [50]. Al año siguiente publicó su primera obra: *El llanto de Zaragoza*, colección de cuatro elegías, con motivo del incendio de un teatro en dicha ciudad, en 1778. Esta obra debió de tener escaso éxito; coinciden en ella todos los defectos y vicios poéticos del momento: falsedad, engolamiento, pobreza expresiva, difusión y prosaísmo. («Lleva la madre en brazos a la hijuela, | corre la virgen sin fingido esmero; | los que al culto de Dios son dedicados | con mayor celo vienen, | los que arte en atajar incendios tienen, | todos giran, en fin, por todos lados, | cual cohetes en castillo desatados»). Seis años tardó en publicar su segunda obra: *La niñez laureada*, canto en loor del niño Juan Picornell, que a la edad de tres años y medio sufrió un severo examen de los maestros salmantinos. Por fin, en 1791, pocos meses antes de su muerte, dió a las prensas otro altisonante poema, *La Teología*, hoy justamente olvidado, aunque algunos fragmentos posean cierta elevación. Pero todas estas obras presentaban una faz poco auténtica del poeta, que había sabido granjearse el favor popular por otros rumbos: el lírico y el satírico. Sus obras eran muy celebradas, a juzgar por las frecuentes impresiones que de ellas se hicieron a partir de su muerte. Salió la primera colección de *Poesías póstumas* en 1793, reeditada en 1798. En 1803 estaba ya en prensa la tercera edición, pero fué prohibida por la Inquisición, a pesar de la razonable defensa de las obras de Iglesias hecha por el editor Francisco de Tojar. La prohibición fué, al fin, levantada, y las obras de Iglesias fueron de nuevo impresas en 1820 (Barcelona), 1821 (París), 1837 (Barcelona) y 1840 (Madrid) [51].

La naturaleza enfermiza de Iglesias de la Casa puede explicarnos algunos de los rasgos que caracterizan a su poesía. La falta de salud amarga continuamente su vida. A los 28 años se dirige a su respetado amigo Forner diciéndole: «la enfermedad me llena de tristeza, me desanima y me hace despreciar los negocios temporales...». Y en un idilio, escribe, aterrado:

¡Cielos! ¿a cuál deidad tengo agraviada,
que en medio de mi dulce primavera,
en tan nuevo rigor quiere que muera,
y que antes de gozarla, parca airada
corte mi flor primera?

Esta precoz y permanente angustia guía su pluma por los cauces más dispares. Se muestra delicado, sensible y lleno de ternura en las treinta y cinco letrillas agrupadas con el título de *La esposa aldeana*, en algunos de sus romances *(El ramo de la mañana de San Juan, La salida de Amarilis al Zurguén)*, en sus cantilenas anacreónticas, directamente imitadas de Villegas. Todos estos poemitas son suficientes para granjear a Iglesias un lugar eminente en la lírica ilustrada. Algunas de las letrillas que componen *La esposa aldeana* están trabajadas con un primor de orfebre; constan de dieciséis o veinte versos, hexasílabos, en los que el poeta hace gala de una deliciosa e ingenua malicia. Destacan las tituladas *Juguete sencillo*, *Confianza*, *De un baile*, *Fuego amoroso* y *Propensión del amor*.

Un tono alegre y elemental, al que en algún momento se añade un leve matiz emocionado, revela en Iglesias de la Casa unas singulares dotes de artífice lírico, minucioso y exigente en el primor. Su ánimo abatido no le permitía aspirar a grandes empresas y cuando las intenta, en los poemas antes citados, o en las nueve églogas que de él conocemos, le acompaña el fracaso. En medio de este bosque difuso e indiferenciado de tercetos y silvas, en medio de las canciones de intención filosófica — tributo rendido a su ambiente —, los poemitas de metro corto alientan y viven con lozanía. Dentro de este tono amable y cordial se inscriben las llamadas letrillas «de estribillo», los romances, las cantilenas y las anacreónticas.

Junto a esta poesía de tan tierna inspiración, el entristecido espíritu de Iglesias nos brinda quince *Idilios* de abolengo gessneriano, cuyos títulos revelan perfectamente su tónica: *La ausencia*, *Ilusiones de la tristeza*, *Delirios de la desconfianza*, *La agitación*, *El desfallecimiento*... Estamos en presencia de lo que algunos críticos, con dudosa exactitud, han dado en llamar prerromanticismo [34]. El dolor se presenta en estos poemitas, con todos sus matices, desde la melancolía a la desesperación, desde el recuerdo de unos amores hasta el «horror del sepulcro». La adjetivación revela las notas dominantes de ese estado de ánimo: *triste* — continuamente usado —, *dolorido*, *mísero*, *esquivo*, *estéril*, *tenebroso*, *negro*, *pálido*, *lóbrego*... ¡Quién podía esperarlo del sensitivo cantor de *La esposa aldeana*! El sentimiento personal de Iglesias, que, en la lírica de arte menor, adopta formas amables, graciosas, leves, se desborda aquí y se acompasa con el general ambiente europeo. La naturaleza no es ya el escenario neoclásico que sirve de fondo a ficciones más o menos sinceras, sino que el poeta sabe incorporarla a su estado de ánimo. Está triste con él, y se ilumina con su alegría:

Acaso el cielo todo, condolido
de mi pasión y mi lamento triste,
el luto de mis lágrimas se viste
pues de sus galas se ha destituído,
y en mi dolor me asiste.

Estos *Idilios* implican a Iglesias en la revolución anticlásica, a pesar de que el resto de su obra se ajusta exactamente a los cánones del neoclasicismo.

Todavía hay un último aspecto de la poesía de Iglesias, ya aludido, que interesa señalar: es el aspecto satírico. Los poemas de este tipo aparecen en la segunda de las partes en que se han solido dividir las *Poesías postumas*. El editor de Barcelona de 1829 advertía: «Iglesias, dotado de una fecunda y viva fantasía, arrastrado por la lozanía de su edad juvenil, picado con la lectura de las sales de Quevedo, e incitado por la facilidad de las costumbres del pueblo donde vivía, pasó en revista todos los vicios y todas las manías ridículas, sin que su risa o su azote perdonasen a ninguna». Efectivamente, la lectura de Quevedo se transparenta en los epigramas, letrillas satíricas, romances jocosos, apólogos, etc., que constituyen esta segunda parte y, sobre todo, en las treinta

y dos odas reunidas bajo el título de *Lira de Medellín*. A pesar de lo que afirma el editor barcelonés, su sátira es casi siempre un simple remedo literario, una sarta de tópicos de nuestros más ilustres cultivadores del género — Mendoza, Alcázar, Góngora, junto a Quevedo — hilvanados con soltura y garbo. La galería de tipos satirizados es la tradicional: alguaciles, médicos, damas livianas, tramposos, fanfarrones. El tono desenfadado, en exceso a veces, rayando en la obscenidad, se agudiza en *La lira* de Medellín, «destinada solamente a satirizar la vergonzosa paciencia de los maridos que sufren con descaro el desorden de sus familias . En estas odas, Iglesias se burla con un desgarro penetrante; la forma fácil y la reiteración temática comunican, sin embargo, a estos poemitas una trivialidad y a veces una vulgaridad difícilmente disculpables.

La figura del poeta salmantino es, por lo dicho, muy compleja. Su lira poseyó muchas cuerdas y sonó muy agradablemente, cuando intentó sencillas melodías pastoriles. En la sátira fué casi monocorde. Pero la lectura de poemitas aislados, de este género, es regocijante para el lector actual, que habrá de reconocer la gracia y el desparpajo con que Iglesias de la Casa se movió dentro de la literatura de su momento.

Gaspar Melchor de Jovellanos

El eminente pensador, escritor y político asturiano, don Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1810), suele adscribirse, como lírico, a la escuela de Salamanca por dos motivos principales: como los salmantinos, recibió la enseñanza poética de Cadalso, y con ellos comulgó en unos mismos ideales líricos. Por lo demás, la vida y la obra de Jovellanos desborda con mucho el limitado marco en que se movieron los escritores de Salamanca. En Jovellanos hemos de ver, ante todo, una voluntad dominadora, al servicio de una clara razón; y un sentido de la oportunidad, que nace de su personalidad política. Es, sobre todo, un gran reformador; la afirmación de Merimée de que su nombre debe figurar al principio de todo estudio sobre la cultura española moderna, debe tomarse en el sentido de que Jovellanos fué el gran motor que impulsó a los demás, que abrió sendas a los españoles, que les marcó derroteros, tan audaces muchas veces, que la realidad nacional no podía seguir el vuelo de su pensamiento. Dotado de una poderosa mente lógica, trazó planes que habían de guiar a los demás en el camino del progreso. Así, sentó las bases para la instrucción pública, estudió los medios de mejorar la agricultura española; él, que no era teólogo, escribe a un joven teólogo «sobre el modo de perfeccionarse en el estudio de esta ciencia»; nada le obsesiona más que las ciencias y a ese fin proyecta admirables estudios de medicina, biología, mineralogía, geografía... Jovellanos es más que un polígrafo un maestro, un profeta, si se quiere. Pocos esfuerzos tan vigorosos como el de este ilustre asturiano, empeñado, durante una vida ejemplar, en conseguir que la patria diera un estirón definitivo. Basta con repasar el índice de sus obras y asomarse a su accidentada vida, para sentir asombro ante su fabulosa capacidad. Pero, en la literatura de creación, Jovellanos nada hizo por remontar el estado ambiente. Era un perfecto neoclásico. La razón, antes que la belleza: tal fué su distintivo literario. Los dramas españoles podrán ser originales, fluídos, fáciles... «Pero ¿qué importa, si a la luz de la sana razón, están plagados de vicios?» . Si bien el sentimentalismo dieciochesco empapó de lágrimas, muy frecuentemente, sus versos.

Como ya hemos dicho, Jovellanos concedió a la lírica poca atención y escasa importancia. Ocupa, en su obra total, un papel subsidiario. Y aquí, como en todos los órdenes de la cultura, se arrogó al papel despótico de orientador y guía. Ya vimos cómo fijó los yugos que debían asumir sus amigos de Salamanca.

Él no se atrevió a afrontar los riesgos de la lírica; le parecía «poco digna de un hombre serio, especialmente cuando no tiene más objeto que el amor». De sus poemas, hay algunos que podría firmar el hombre más austero, dada la dignidad de la materia tratada. Sin embargo, el político Jovellanos sabe que vive en un siglo «en que la poesía está en descrédito y en que se cree que el hacer versos es una ocupación miserable». Hay personas, es verdad, que no ignoran ni desprecian el mérito de la poesía: «pero son muy pocos los que saben, y menos los que se atreven a premiarla y distinguirla; y aunque no sea yo de esta opinión, debo respetarla, porque cuando las preocupaciones son generales, es perdido cualquiera que no se conforme con ellas».

Poco espacio podemos dedicar a una lírica tan vergonzantemente creada. El mismo Jovellanos nos adelanta la síntesis crítica de su poesía, al decirnos: «estoy muy lejos de creer que mis versos tengan un gran mérito; pero sí aseguraré que no se parecen a los del mal tiempo [siglo XVII]. Si, por otra parte, no merecen ser estimados, esto no será falta de crítica, sino de ingenio». Sus poemas, en efecto, como la mayor parte de los de su época, se deben más a la reflexión que a la inspiración. Jovellanos, innovador decidido en todas las cosas, se limitó, en la lírica, a entrar por caminos trillados, cantando con una voz absolutamente impersonal y mediocre. Conservamos de él poco más de veinte composiciones en heptasílabos (consabidos idilios, anacreónticos y letrillas) en que los temas del momento se expresan con una ternura amorfa y un lenguaje en exceso culto; destacaremos de este grupo de composiciones la titulada *A Mireo. Historia de Jovino*, que narra su iniciación en la poesía, durante sus años de Alcalá, bajo el magisterio de Cadalso. También rindió tributo el celoso jurista a la sátira literaria, entrando en línea con los escritores que arremetieron contra García de la Huerta, con dos romances sobre *El valiente caballero Antidoro de Arcadia*. Un interés temático (ya que no formal) por provenir de su pluma, una de las más eminentes entre las que se opusieron al invasor, tiene el *Canto guerrero para los asturianos*, en romance heroico, con rima aguda y estribillo, que denotan quizá la asimilación de los usos métricos de Moratín, los cuales triunfarán en el Romanticismo. Noble decoro, logrado a fuerza de arcaísmos lingüísticos y retóricos, poseen sus seis odas sáficas. El tema amoroso reaparece en el escaso número de sonetos que hoy conservamos; todo en ellos es pobre, desde las rimas, hasta el juego retórico; desde el lenguaje, hasta el sentimiento. Atrae nuestra atención el dedicado *A Clori*, que posee un agradable movimiento, por lo demás, nada original. Jovellanos estaba naturalmente dotado para la descripción; el austero magistrado se enfrenta con el paisaje en su célebre epístola, en endecasílabos sueltos, *A Anfriso* (Mariano Colón, duque de Veragua), escrita en la cartuja del Paular, mientras permaneció allí formando la sumaria de un robo de que fué víctima el monasterio. Su espíritu se funde sentimentalmente con una naturaleza apacible y neoclásica, logrando el mejor poema que salió de su pluma. Pero tampoco aquí el gran innovador echó por una senda personal: los tópicos fosilizados de la lírica al uso (arcaísmos, epítetos estereotipados, alusiones míticas) yerguen una barrera entre la epístola y nuestro gusto actual. También nuestro escritor, hombre de su tiempo, esgrimió el látigo contra los vicios y las corrupciones coetáneos, en dos retóricas, y, por tanto, poco incisivas sátiras *A Arnesto*. Importancia relativa tienen la ya aludida epístola *Jovino a sus amigos de Salamanca* y, la más interesante desde un estricto punto de vista literario, *Jovino a sus amigos de Sevilla*, en la cual el talento descriptivo del autor vuelve a encontrar cauce, aliándose esta vez a acentos conmovedores de amistad por los poetas, que ahora abandona en pos de un incierto porvenir en la corte.

Toda la poesía de Jovellanos posee nobleza, dignidad, robustez... Pero su espíritu era áptero, desde el punto de vista lírico, y se limita a seguir esquemas

al uso, en los que quizá no inserta más nota personal que un sentimentalismo plañidero, que refuerza la impresión de falsedad que hoy nos producen sus poemas [56].

Juan Pablo Forner

Pocos hombres fueron más conocidos en su siglo que este ilustre extremeño [57]. Pocos tan importantes para valorar la dimensión exacta de nuestra época ilustrada. Juan Pablo Forner ha pasado a la historia literaria con un justo título de polemista, al servicio de dos ideales inflexibles: el patriotismo y la ciega confianza en las posibilidades artística del neoclasicismo. Con ello, responde exactamente a las exigencias de su época. Fué un gran crítico, un discreto pensador y un atento vigilante de nuestro espíritu nacional, enarbolando siempre el estandarte de la razón. Jamás se entrega Forner a la improvisación o la facilidad. Se le ve continuamente atrincherado, o bien en el tópico de curso legal en su siglo, o bien en las sólidas ideas de la preceptiva aristotélica. La poesía es para él — como para todas las mentes iluminadas — una bella manifestación de la razón humana. La técnica poética consiste en la imitación mediante el arte; éste no es «más que la naturaleza reducida a preceptos», según fórmula gráfica de Forner. El poeta jamás debe abandonar el camino de la imitación. En más de una ocasión, se burla del desprecio que el rebelde Feijóo manifiesta por las reglas. Los fines del ejercicio poético saltan entre los polos horacianos: *aut prodesse, aut delectare*. Y Forner resume las condiciones del escritor en estas palabras: «el que no sea filósofo no se tome el trabajo de ser poeta».

El neoclasicismo militante inspira, pues, la obra lírica del ilustre crítico, que discurre por los moldes normales en la escuela: odas, silvas, epístolas, sonetos, letrillas anacreónticas, romances satíricos y burlescos, epigramas y fábulas. Forner lleva a su lírica — o épica — de inspiración seria su concepto del estilo poético, al que es preciso dedicar alguna atención. La estética literaria de Forner se forja por reacción frente a la de Iriarte. En la obra del fabulista canario ve una amenaza para la poesía: el estilo logicista, el prosaísmo, que se estaba enquistando en el seno mismo de la poesía. La raíz de ese prosaísmo está en «llamar a las cosas por su nombre», según nos dice en la feroz e inédita diatriba contra los Iriarte, *Los gramáticos - Historia chinesca*. Continuamente alude, en sus obras críticas, a la necesidad de colorear, de embellecer el estilo. Su actitud polémica contra Iriarte o Huerta no es sino un aspecto de su lucha contra el *gramaticalismo* y la «frialdad», cuyo rigor es enemigo del ímpetu, del entusiasmo sagrado de los clásicos. Forner ama la lengua poética del siglo XVII, que encuentra «rápida, lozana, viva, sonora, jovial, galante, florida, deliciosa», aunque repruebe el amaneramiento, la hinchazón y la extravagancia. La lectura de Góngora se transparenta, pálida y desvaída, bajo su austera máscara neoclásica. La oda *A Carlos IV* posee un arranque gongorino: «Hoy es el fausto y venturoso día». Los adjetivos se multiplican profusamente, conforme a la doctrina expuesta. Y sin embargo, todas sus obras se presentan ante nosotros como un bosque de versos incoloros y grises. Jamás las imágenes nos sorprenderán, nunca fijará nuestra atención un rasgo audaz. Todo es previsible y lógico, el *arroyuelo* es *risueño*, el *ceño* es *encogido*, *Enero* es *nevado*, la *grama* es *mullida*, las *avecillas* son *traviesas*, y el *aquilón*, *soberbio*.

Con razón escribía Sotelo, en su *Elogio* de Forner: «Éste no había recibido de la naturaleza una imaginación lozana, amena ni delicada». La temática, en su mayor parte, tampoco halaga por su novedad. Horacio es imitado en la oda *A Damón*, y, en alguna ocasión, traducido. El elogio a reyes y ministros — un tanto extraño, en hombre tan independiente — discurre por caminos tri-

llados, en sus odas *A Don Carlos IV*, *A un caballo del Príncipe de la Paz*, *Al Príncipe de la Paz*, etc. Los treinta y dos sonetos que de él se conservan son, en su mayor parte, satíricos (*A Madrid*, *A una vieja inmoral*, *La ciencia inútil*). Forner, neoclásico, amigo del orden y fiel a la política oficial, participó de la actitud antirrevolucionaria de España. Fruto de esa actitud son un grupito de cuatro sonetos: los dedicados *A la muerte de Luis XVI*, *El año de 1793*, y los que empiezan «¿Ves, Lauso, desalado un vulgo impío?» y «Gracias eternas a tu justa mano».

La temática amorosa tiene una escasa representación en la obra de Forner. En sus años juveniles, con el nombre de *Floro*, cantó a una desconocida *Filena*. Después cambió su mote pastoril por el de *Aminta*, y *Silvia*, *Elisa* o *Lucinda* fueron desde entonces sus musas. Los tópicos más triviales hinchen los tercetos de su oda *A Elisa* o el soneto en que describe la *Desesperación del pastor Aminta*. En vano hallaremos, tampoco, un acento personal en sus escasas anacreónticas. Forner fué, sin duda, más apto para sentir el amor que para cantarlo.

Su ardor polemista llegó también al verso. Contra el «protopedante» Huerta escribió un cruel soneto, *El ídolo del vulgo*, el extenso romance de *Antioro de Arcadia* varios epigramas y fábulas, y dejó sin terminar un poema, *El Morión*. Tan mal parados como Huerta quedan, en sus versos, el «micrófilo» Trigueros, el «traductor bambolla» Nifo, el «traficante» Sempere, el «mitropángloto» Ayala. Ni el intangible y respetado Jovellanos se libró de su befa. Pero nadie fué más cruelmente satirizado por Forner, como Iriarte. Como es sabido, el fabulista canario se revolvió contra el fallo de la Academia, que le había postergado, al premiar a Meléndez una égloga sobre la felicidad de la vida campesina, haciendo circular unas absurdas *reflexiones* contra este escritor. Forner, desconocido en la corte, como antes lo era su condiscípulo Meléndez, redactó un *Cotejo de las églogas, que ha premiado la Real Academia de la Lengua*.

En 1782, la Real Academia Española premió su *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*. Moratín, según dijimos, participó en el mismo concurso, y obtuvo el accésit. A diferencia de Iriarte, el comediógrafo madrileño aprobó el juicio de la Academia y procuró conocer a Forner, el cual — justamente, creemos — prefirió la sátira de Moratín a la suya. Esta mutua disposición de ánimos favoreció la amistad de ambos escritores, que se anudó para siempre, por medio de don Pedro Estala, amigo de entrambos. En esta obrita los vicios poéticos más corrientes — frialdad, falsedades pastoriles, afectación, barbarismo, degeneración del estilo gongorino (salvando al maestro: «¿qué culpa tiene un yerro sabio | de que le imite la caterva necia?»), plagios, alabanzas injustificadas, hinchazón — aparecen fustigados con una viveza y una gracia que en vano buscaremos en la poesía no satírica. El sello de Quevedo, a quien Forner reverenciaba, aparece en la *Sátira contra los vicios de la Corte*, en donde ataca una serie de vicios tópicos: la hipocresía, las falsas reverencias, los pretendientes, la adulación, etc., en agudos tercetos.

Por fin, un grupo importante en la poesía forneriana es el que constituyen las composiciones sentenciosas y filosóficas, muy del gusto de su momento. Como Voltaire — a quien, con espíritu antienciclopedista, odiaba —, que escribe *Sur la paix de 1736*, Forner expresa conceptos parecidos en su canto heroico *La Paz*, con motivo de la paz ajustada con Francia, en 1795, si bien, en la forma, debe mucho a Bernardo de Balbuena. Y también, como Voltaire, que canta *La félicité des temps*, en 1746 («La nature est inépuisable | et le travail infatigable | est un dieu qui la rajeunit»), Forner exalta *La felicidad humana* («Virtud, prosperidad, vuestras delicias | hijas son del trabajo»). La lectura directa del *Ensayo sobre el hombre*, de Pope, o, lo que es más probable, a través de la adaptación que Young hace de él en la segunda de sus *Noches*, además de otras obras de Locke y Leibniz, inspiró a Forner sus *Discursos filosóficos sobre el hom-*

bre (1787), unos 3000 versos que comienzan con un extenso elogio a la virtud, al que siguen los discursos, propiamente dichos, en número de cinco. En ellos, como en un inmenso centón, se acumulan farrogosamente los tópicos filosóficos al uso, sobre la falibilidad del hombre, la imposibilidad que tiene el conocimiento de alcanzar la verdadera noticia de Dios, la corrupción humana, el fin inmortal del espíritu y las perversas inclinaciones a que somete al hombre la razón. Los *Discursos* van seguidos de unas *Ilustraciones* que, como dice Valmar, «valen más que el poema, escrito en la primera juventud, y dan idea clara del principal talento de Forner, esto es, el de razonador incisivo y profundo». En realidad, ni unos ni otros ejercen la menor atracción sobre el lector moderno. Forner fué un escritor a quien le estuvo vedado el talento creador. Tuvo capacidad, como nadie, para fustigar, para censurar, para criticar. Fué consecuente con su siglo. Si a esto se añade su carácter agrio, su cerebro nada imaginativo, sus hábitos de jurista, habremos de concluir que sería inútil penetrar en su obra rastreando una veta lírica.

Juan Meléndez Valdés

Cuenta Leandro F. de Moratín cómo Cadalso escribía desde Salamanca a don Nicolás, «y le daba noticias de los jóvenes que allí se distinguían por su aplicación al estudio de las buenas letras y su talento poético, prefiriendo entre ellos a don Juan Meléndez Valdés, que empezaba entonces a componer en el género amatorio... Moratín veía con mucho placer las composiciones de aquel nuevo alumno de las musas, censuraba los defectos, aplaudía las bellezas y estimulaba a Cadalso a que le hiciera continuar por aquel género... Sus advertencias, su docta crítica y sus apreciables elogios contribuyeron en gran manera a que Meléndez se confirmara en los buenos principios que había empezado a seguir y que durante su vida le han adquirido tan bien merecidos aplausos» [68]. Meléndez es, en la lírica setecentista y aun en la lírica española, un caso singular. Desde sus años de juventud, los más famosos escritores de la época le escuchan, le miman, abandonan sus negocios para atender a aquel estudiante salmantino, mozo de veinte años no cumplidos, «algo inclinado a los placeres mundanales, a las hembras, al vino y al campo, y afecto en demasía a estas cosas modernas» [69]. Cadalso, González, Moratín, Jovellanos se rinden, desde el primer momento a aquel joven, saludándolo como el futuro renovador de nuestra lírica. Y hasta su muerte le acompaña un cortejo de admiradores, al que se sumarán, como discípulos directos, Quintana y Cienfuegos.

Meléndez Valdés nace en Ribera del Fresno (Badajoz) en 1754. Estudia en Madrid, con los dominicos, y en 1770 marcha a Segovia, en donde su hermano don Esteban ejercía el cargo de secretario del obispo. Prendado este último de las dotes morales e intelectuales de Meléndez, le envía a estudiar a Salamanca la carrera de leyes. Allí traba enseguida una fecunda e imperecedera amistad con Cadalso; todas las noches se reúne en tertulia con él y con otros poetas; durante un par de horas, el maestro y los discípulos hablan de temas literarios. Ya hemos descrito en qué circunstancias brota la amistad entre Meléndez y Jovellanos. La amistad y el magisterio de Cadalso y la correspondencia con Jovellanos son decisivos en estos años de formación y estudio. Los clásicos, los principales escritores modernos — entre los que no faltan los filósofos: Locke, Hume, Condillac — desfilan ante la ávida atención del joven estudiante. En 1776 muere su hermano, y ello supone un rudo golpe para el sensible Meléndez. Sobreviene una época de inseguridad; le falta un año para acabar su carrera, y siente inquietud por su porvenir. El obispo de Segovia manifiesta deseos de ayudarle, si abraza la carrera sacerdotal; el joven estudiante no muestra a

ello mucha inclinación, «pero el hombre de bien, cuando no halla una oposición manifiesta, debe todo sacrificarlo, aun sus inclinaciones mismas, al gusto y servicio de su bienhechor» [60]. Durante dos años alterna su estancia en Salamanca con viajes a Segovia. Allí pasa el verano de 1778, arreglando la biblioteca del obispado.

Al regresar a Salamanca, es nombrado sustituto de la cátedra de Humanidades, con la obligación de explicar a Horacio. Ello le apartaba definitivamente del sacerdocio. En 1781 se le confía, en propiedad, la cátedra de Gramática. En este mismo año, marcha a Madrid para conocer a su amigo Jovellanos, que le acoge calurosamente. En la Corte es ya conocido el joven escritor, porque, un año antes, la Academia Española había premiado, en público concurso, su égloga *Batilo*. En 1783 acaba los estudios de leyes, que había alternado con su labor docente, y ese mismo año, Madrid vuelve a aclamarle, al leer, en la Academia de San Fernando, su *Oda a la gloria de las Artes*. Al año siguiente, a instancias de Jovellanos, que llegó a fijarle el plan de la obra, escribe y ve premiada, en otro concurso, su obra dramática *Las bodas de Camacho*, ruidosamente rechazada al ser estrenada. No era éste el camino de Meléndez, y otra vez vuelve a gozar del triunfo al aparecer, en 1785, el primer volumen de sus poesías. Su vida en Salamanca transcurre feliz y sin complicaciones. En 1783 había contraído matrimonio con doña María Andrea de Coca, de distinguida familia salmantina. Los biógrafos describen el pésimo carácter de esta dama y el gran amor que profesaba a su esposo, del que fué fiel compañera hasta la muerte. Circunstancias familiares que desconocemos, hacen que Meléndez abandone la universidad, para dedicarse a la magistratura. En 1789 es nombrado alcalde del Crimen, en Zaragoza, y, poco después, oidor en la chancillería de Valladolid. En 1797 es trasladado a la Sala de Alcaldes de Casa y Corte. Su llegada a Madrid coincide con la segunda edición de sus versos: por fin se había decidido a romper un tímido silencio que le había impuesto la severa toga de magistrado. Y al hacer esta segunda salida, Meléndez no se aventura sin protegerse antes con el ejemplo de Cicerón, Plinio, Arias Montano, Alfonso el Sabio, Urbano VIII... La caída política de Jovellanos arrastra a Meléndez que, en 1798, es desterrado a Medina del Campo, y en 1800, destituído y desterrado a Zamora. En 1802 se le concede el derecho a sueldo y se le deja la libertad de residencia. Meléndez vuelve a Salamanca, joven todavía, pero cansado. Allí vuelve a gustar del estudio y de la creación literaria, y canta entrañablemente, el placer del sosiego y de la soledad. Como escribe P. Salinas, «el profesor de Humanidades, que empezó por explicar a Horacio, vuelve a experimentar, por áspero magisterio de la vida, que aquella verdad horaciana del *Beatus ille* es ahora la íntima verdad de su existencia. Y en Salamanca, a dos siglos de fray Luis de León, brota de nuevo la emoción deleitosa de la paz del huerto, lograda tras la lucha del mundo». Poco duró, sin embargo, este reposo de Meléndez. El nuevo triunfo político de sus amigos, le lleva otra vez a Madrid, en circunstancias críticas. Sobreviene la invasión francesa, y el débil espíritu de Meléndez se debate en flagrantes contradicciones. Escribe excitando a la resistencia, y adula a José Bonaparte, se siente patriota, pero sirve como emisario de Murat; pretende adherirse al gobierno nacional y acaba como consejero de Estado del rey intruso. Meléndez hubo de expatriarse cuando las águilas napoleónicas replegaron sus alas. Pasó la frontera con el ánimo contristado. Quintana nos describe la emotiva escena: Meléndez, de rodillas, besó nuestra tierra, mientras exclamaba: «Ya no te volveré a pisar». En Nimes prepara una nueva edición de sus poesías, cuyo prólogo tiene el valor de una recapitulación: «En luces, instrucción y todo lo demás cederé sin dificultad el lugar a cualquiera; pero en estas virtudes [patrióticas] jamás consentiré que otro se me anteponga porque las he mamado con la leche, las consagró la educación, las he fortificado con mi reflexión y mis estudios, y

hacen y harán constantes la parte más preciosa de mi triste existencia, y el solo patrimonio que me resta después de treinta y cinco años de servicio a mi nación»[61]. Allí vive atormentado con el recuerdo de España y con el ejemplo heroico de sus amigos. Y en Montpellier murió el año 1817. Sus restos fueron trasladados a Madrid en 1886. Hoy reposan en el Panteón de hombres ilustres del cementerio de San Justo, al lado de los de Goya y Moratín[62].

Meléndez Valdés, *Batilo*, es considerado como el máximo representante de la lírica ilustrada. No sabemos con cuánta justicia puede anteponerse a L. F. de Moratín, pero lo cierto es que Meléndez posee una altura lírica, en relación con la de su momento, que muy bien puede justificar tal opinión. Su temperamento era profundamente afectivo. Su voluntad desaparece ante sus amigos. Ellos rigen su gusto y gobiernan sus aptitudes. Primero Cadalso, poniéndole en contacto con la lírica clásica y moderna; después, Jovellanos, que ejerce sobre él una amable dictadura. Meléndez los quiere apasionadamente. Celebra sus triunfos y sufre con sus reveses. Los más pequeños accidentes conturban su ánimo, y cuando la muerte le arrebata a su hermano Esteban o a su amigo Cadalso, cree morir de dolor. Sus versos rebosan de afectividad, fomentada por los reveses de fortuna que se suceden desde su llegada a Madrid y, sobre todo, por la literatura y filosofía sentimentales de corte rousseauniano. Produce así odas y elegías lacrimosas con todas las características del género.

Pero nos engañaríamos si pensáramos en un Meléndez perpetuamente contristado y sumido en meditaciones amargas. Meléndez, en su juventud, sabe gozar de la vida, y goza de ella. Su vida en Salamanca transcurre cómoda y alegremente, triunfante en el amor y en los estudios, vertida al mundo con absoluta despreocupación. Sus primeras obras son aplaudidas y alentadas por sus amigos. Los tópicos al uso — Saint Lambert, Villegas — cobran vida en su pluma. Y Meléndez escribe profusa, generosamente, estimulado, a la vez, por el triunfo y por su íntima y desbordante pasión de poeta. Las anacreónticas, que fueron para muchos escritores dieciochescos fórmulas para seguir la moda, son el cauce más adecuado para el delicado espíritu de Meléndez. Y la naturaleza afeitada y correcta de su época, cobra en su poesía tiernas y sensuales tonalidades. Como en profecía, escribe al frente de las anacreónticas:

La paz y los amores
te harán, Batilo, insigne.

En efecto, la paz, el reposo espiritual, que alcanzan su plenitud en contacto con la naturaleza, y el amor, considerado y cantado como el más noble sentimiento humano, son las dos notas más firmes de su poesía. Si Meléndez no aporta a tal temática acentos personales, si se mantiene dentro de la contención y del pudor de lo íntimo que impone su época, su ligereza, su facilidad superficial y epicúrea se adecúa tan bien a los temas, que lo que en otros es insufrible afectación se hace en él expresión cordial y sincera. Escribe de amor, porque «el ejemplo de nuestros poetas, la blandura y delicadeza de sentimientos, la facilidad en expresarlos, mi edad y otras mil cosas me hicieron seguir este rumbo...», informaba en 1776, a Jovellanos. Meléndez no canta románticamente su pasión, sino que describe el amor, como lugar común de todos los sentimientos y de todas las sensaciones posibles. Esto es cuanto le interesa, en su gozosa y sensual extroversión. Y ningún camino más adecuado que el abierto por el viejo Anacreonte: «Yo, en esta clase de composiciones, quisiera que tan sólo siguiéramos a este buen viejo, pues es, a mi entender, el modelo mejor de la gracia, la soltura y la delicadeza del amor, los juegos y las risas». Sus odas anacreónticas desarrollan los temas tradicionales, con primor y elegancia. P. Salinas, en el mejor estudio sobre la poesía de Meléndez realizado hasta la fecha, señala en ellas «cierto amaneramiento y artificiosa lindeza del lenguaje, aca-

rreado por el tono mismo de la anacreóntica: dominio de vocablos dulces y graciosos, cuya blandura se acentúa aún más por el empleo del grado diminutivo: *cupidillos, cefirillos, arroyuelo, aves parlerillas, vuelitos, hierbezuela*, pasan y repasan por la lírica de Meléndez». El erotismo — que llega a extremos audacísimos en su conjunto de poemillas *Los besos de amor* — adquiere unos matices más acendrados e insinuantes en sus treinta pequeñas odas acogidas al título de *La paloma de Filis*. El vuelo de la palomita, su ir y venir en torno a Filis, las caricias que recibe, su blancura, son temas que Meléndez trabaja con cesión total de los sentidos. Distinto matiz poseen las cuatro odas que componen *La Inconstancia*. La afectividad exuberante de Meléndez se vuelca en finos análisis psicológicos de un enamorado, que sufre los desvíos de Lisi. Nunca se ha revivido el mundo primaveral de la Arcadia con más sinceros acentos que en estos poemitas o en las églogas mayores a que luego aludiremos. Sinceridad que no supone fidelidad a un ambiente real. El biógrafo don José Somoza nos dice que la casa de Meléndez en Salamanca estaba situada en una estrecha calle, cuyos vecinos «eran herreros, cruzándose las chispas de las fraguas, y machacando día y noche veinte mazos». Y comenta: «tal era la campestre perspectiva y los melodiosos ecos de que gozaba el cuarto de estudio del amable poeta, que llamaba él la *caverna de los cíclopes*». El río Zurguén, arcádico para Meléndez e Iglesias, había parecido, años antes, a Torres Villarroel «negro borrón del purísimo cristal del Tormes» [63]. Pero el mundo poético de un artista, no ha de ser fiel, para ser sincero.

Conservamos también un grupito de sonetos, de tema pastoril, o amoroso, escritos en la juventud del poeta; a las características de delicado epicureísmo que venimos señalando en las anacreónticas — muchos de estos sonetos son verdaderas anacreónticas; así, los titulados *El ruego y la crueldad*, *El ruego encarecido*, etc. — hemos de añadir ahora un perfecto dominio de la forma. El estudio atento de Garcilaso y Lope ha dado como fruto unas obritas de grata maestría. Destaca, entre todos ellos, el titulado *La paloma*, paráfrasis neoclásica de un célebre soneto de Lope:

Suelta mi palomita pequeñuela,
y dejámela libre, ladrón fiero,
suéltamela, pues ves cuánto la quiero,
y mi dolor con ella se consuela.

Un bucolismo dulzón y sentimental inunda los siete *Idilios* que conservamos, versión neoclásica y alejada del espíritu de Teócrito, cuyo poema *El vaquero* tradujo, con muy poca fortuna.

La tradición popularista de Góngora y Lope tiene en Meléndez un excelente continuador. Nuestro poeta injerta el tono alegre y festivo de las letrillas secentistas en la temática arcádica, logrando dieciséis letrillas, entre las que destaca una de las dedicadas a *La flor del Zurguén*, que vuelve a adaptar otro tema lopesco:

Parad, airecillos,
y el ala encoged,
que en plácido sueño
reposa mi bien.

Parad, y de rosas
tejedme un dosel,
do del sol se guarde
la flor del Zurguén.

La imitación de Góngora, a quien lee con gusto «cuando no desatina», se hace palpable en numerosos romances. La rehabilitación de esta estrofa corresponde por entero a M. Valdés. P. Salinas ha señalado cómo el romance sufre en el siglo XVIII un gran decaimiento; sirve sólo como instrumento de temas burlescos, prosaicas descripciones, groseras polémicas o bien de asuntos vulgares: hazañas de bandidos, milagrerías de santos... Contra esta última literatura reacciona el propio Meléndez [64] destinando la popular estrofa a temas más altos.

«He cuidado de los romances, escribe, género de poesía todo nuestro, en que siendo tan ricos y sonando tan gratos al oído español, apenas entre mil hallaremos uno corriente y sin lunares feos. ¿Por qué no darle a esta composición los mismos tonos y riqueza que a las de verso endecasílabo? ¿Por qué no aplicarla a todos los asuntos, aun los de más aliento y osadía? ¿Por qué no castigar con esmero y hacer lucir en ellas todas las galas y pompas de la lengua?» P. Salinas ha hecho ver cómo, en la primera época de su producción, es decir, la que se extiende hasta su llegada a Madrid como fiscal, predomina la poesía ligera, en metro corto, pero a partir de este momento, la oda filosófica pasa a ocupar el primer plano de la producción. Sin embargo, mientras decrece paulatinamente el uso de los metros menores, el romance va en aumento, en la siguiente proporción: en la edición de 1785, figuran diez romances; en la de 1797, quince, y en la de 1820, cuarenta y tres. En la etapa juvenil de Meléndez, los pastores que cantan sus romances se mueven en un mundo plástico y decorativo aprendido en Góngora. Así, por ejemplo, el célebre de *Rosana en los fuegos o la mañana de San Juan.* Pronto la estrofa sirve para cantar sus neoclásicas meditaciones ante la naturaleza como en *El árbol caído* o en *La injusta desconfianza.* «Estos romances, escribe Salinas, son una cosa nueva en la poesía castellana, y no ya imitaciones más o menos perfectas de Góngora.» En los últimos años de su vida, todavía ha de ensayar Meléndez un nuevo tipo de romance, íntimo, apasionado, que podríamos considerar como romántico, si no fueran tarados con dos notas dieciochescas: exceso de acentos lacrimosos, y falta de audacia autobiográfica. A este tipo pertenecen, por ejemplo, *El náufrago* y, sobre todo, *Los suspiros de un proscrito*, repleto de ayes y gemidos, de alusiones nocturnas y tumbales, de temor a la muerte:

Sin tener, ¡oh desconsuelo!,
tal vez, una mano amiga,
que mis apagados ojos
cierre en mi última agonía.

El enlace con la escuela romántica es todavía más palpable en tres romances — uno de ellos, el último, se ha perdido — que han atraído, con justicia, la atención de la crítica. Son los titulados *Doña Elvira*, en los cuales Meléndez acierta a diferenciarse del magma prerromántico europeo, perfilando la leyenda histórica tal como será desempeñada, más tarde, por Rivas o Zorrilla. Nuestro poeta enlazó seguramente con la tradición legendaria española por medio de la lectura directa del romancero, y por el ejemplo inmediato de N. F. de Moratín. Por otra parte, Meléndez ama a Castilla y siente profundamente su decadencia. En sus años de madurez, había escrito a su amigo Jovellanos: «La Castilla, la fértil Castilla está... poco más o menos cual la tomarían nuestros abuelos de los Alíes y Almanzores. Casi todas nuestras provincias han adelantado; esta sola yace en un letargo profundo, sin dar un paso hacia su felicidad». Se mezcla aquí la lamentación progresista con la añoranza del pasado. Bien clara está la añoranza cuando escribe: «Tordesillas, morada en otro tiempo de reyes y prisión de la infeliz doña Blanca, no tiene la cuarta parte de su antigua población y su grandeza»[65]. El blando y epicúreo Meléndez se ve, así, atraído por la triste realidad de su presente y busca la evasión en el pasado. La gesta de un joven caballero le sirve de pretexto; pero no la resuelve de manera épica. Los dos romances que conocemos están destinados a describir los temores de doña Elvira, madre del mancebo en medio de tristes presagios, y los efectos que le produce la noticia de la muerte de su hijo. El tercer romance — si existió — debía de narrar el hecho caballeresco. Como puede verse, Meléndez sigue cargando el acento emotivo sobre la sentimentalidad, y no sobre lo heroico. Esto, y la abundancia de elementos nocturnos, de presagios, de insomnio, de

desfallecimientos, de desesperación, muestran la fidelidad del poeta a su momento [66]. Pero estas notas prerrománticas se funden con las descriptivas procedentes del romancero tradicional y culto, y, sobre todo, de Moratín:

Doña Elvira, que viuda
del comendador don Tello,
Señor de Herrera y Las Navas
castellano de Toledo,
bajo un sencillo tocado
cubierto el rubio cabello,
sin sus oros la garganta,
y el monjil y saya negros
en soledad y retiro,
sumida en dolor inmenso,
diez años ha que le llora
como le lloró el primero.

Meléndez Valdés, intuitivamente, abre así el camino por donde se producirá la emancipación y afirmación de la poesía española, dentro del general espíritu romántico europeo.

A pesar del sentimentalismo que venimos señalando como constante de la poesía de este escritor, sus diez *Elegías* nos muestran una esencial falsedad. Meléndez no estaba dotado del robusto aliento que quiere infundir a sus elegías, y sus exclamaciones y apostrofes se deslizan en el espíritu del lector sin dejar la más leve huella. Mucho más bellas, por más idóneas con sus dotes literarias, son las once *Silvas* y las cinco églogas que de él se nos han conservado. Destacan, entre las primeras, las tituladas *El palomillo* y *Las flores*, dotadas de las consabidas notas de alegre y brillante sensualidad. Muy bella es también la silva XI, *Mi vuelta al campo*, escrita, seguramente, a raíz de su desengañado regreso a Salamanca, en 1802:

Ya vuelvo a ti, pacífico retiro;
altas colinas, valle silencioso,
término a mis deseos,
faustos me recibid; dadme el reposo
porque, en vano, suspiro,
entre el tumulto y tristes devaneos
de la corte engañosa.

Entre las églogas, es forzoso extraer la escrita en alabanza de la vida del campo, *Batilo*, premiada en el concurso académico de 1780. Los inocentes placeres campesinos, tal como fueron concebidos en este siglo progresista y rousseauniano, alcanzan en el poema una exacta y delicada expresión. Las reminiscencias remotas de Virgilio y las más próximas de fray Luis, Villegas y Cadalso, no ahogan la sencilla y limpia voz de Meléndez, que canta los alegres prados, las transparentes aguas, el tranquilo reposo, el gozo de la amistad, la agridulce incertidumbre del amor. «Yo me atrevo a desafiar, sin temor, al más entendido a que me señale la más ligera desigualdad en el carácter bucólico de *Batilo*...» escribía Forner. Y esto es, en efecto, la égloga: un prototipo del arcadismo neoclásico.

Treinta y cinco *Odas* conocemos de nuestro abundante poeta. Los escritos en su primera etapa poética, cantan un mundo ya conocido: pastores, naturaleza afeitada, mitología menor, desazón amorosa, en un marco de suave belleza expresiva, cuyas cumbres y caídas distan escasamente. Destacan las tituladas *El mediodía*, *Al amor*, *confesándose vencido* y *De la voz de Filis*, escrita en liras garcilasianas. El tránsito de las dos actitudes de Meléndez, es decir, del gozo de vivir al desánimo senil se nos revela en dos odas: la titulada *A Lisi: que siempre se ha de amar*, que desarrolla la vieja exhortación de Ausonio, y la que canta *Que es locura engolfarse en proyectos y empresas desmedidas, siendo la vida*

tan breve y tan incierta. Son odas de vejez las tituladas *Consejos y esperanzas de mi genio en los desastres de mi patria, Que no son flaqueza la ternura y el llanto* y *A mis libros* (en sáfico-adónicos). Ausente el ligero y despreocupado ánimo juvenil del poeta, el prosaísmo más intolerable se enseñorea de estas odas.

También intentó Meléndez la carta en verso. Hasta trece epístolas se conocen de él, escritas todas en endecasílabos. En ellas nos encontramos con un Meléndez retórico y vacuo que se repite hasta la saciedad. El progresismo y el humanitarismo de la época guían su pluma en casi todas ellas. En una, exhorta al Príncipe de la Paz a que proteja a las ciencias y a las artes, y en otra felicita a Llaguno por haber sido nombrado ministro de Gracia y Justicia:

Ve en él gemir al mísero colono,
y al común padre demandar rendido
el pan, querido amigo, que tú puedes
darle, de Dios imagen en el suelo.

Siguen otras tituladas *La beneficencia, Al Excmo. Sr. Príncipe de la Paz con motivo de su carta patriótica a los obispos de España, recomendándoles el nuevo Semanario de Agricultura, La mendiguez, Sobre la calumnia,* etc. Menguados temas para un poeta de gusto amable y epicúreo. Tan sólo las cuatro epístolas dedicadas a Jovellanos abren un tanto el acceso a la emoción lírica.

Una parte importante de la producción poética de M. Valdés constituyen las treinta y cuatro *Odas filosóficas y sagradas.* Algunas de ellas fueron escritas en su juventud. Destaca, en este grupo, *La gloria de las Artes*, leída como se ha dicho, en la Academia de San Fernando en 1781. Una noble retórica hincha los versos sonoros y rotundos y compensa, en cierto modo, de la total ausencia de lirismo. Sus descripciones del Laoconte, el Apolo de Belvedere, la Venus de Médicis, etc. son ajustadas, contenidas, portadoras de la suma belleza neoclásica, iluminada, pero jamás radiante. La mayor parte de estas odas son obras pertenecientes a su segunda época, es decir, a su época de magistrado, durante la cual temía el juicio censorio de las gentes si cantaba los antiguos temas. Reaparecen en ellas los ya señalados temas prerrománticos: *La tempestad, La noche de invierno, A la luna*, y surgen los tópicos morales y religiosos, fríamente tratados. En este grupo de poemas destaca la oda *En la desgraciada muerte del coronel Don José Cadalso, mi maestro y tierno amigo, que acabó de un golpe de granada en el sitio de Gibraltar.* Meléndez escribe la oda poseído por un tumulto de sentimientos que pugnan por abrirse paso, revestidos de forma altisonante en el poema. Las interrogaciones y admiraciones retóricas se suceden, en un alarde que juzgaríamos insincero de no conocer la honda amistad que unía al poeta con Cadalso.

¡Imagen cara! ¡Idolatrado amigo!
¡Dalmiro, mi Dalmiro! ¡Sombra fría!
Aguarda, espera, tente;
tu cuerpo abrazaré, le daré abrigo,
te prestaré mi aliento; el alma mía,
dividida en los dos, tu seno aliente.

Muchas de estas odas, así como los *Discursos* morales, sobre la virtud, la felicidad y el orden del universo, fueron el tributo que Meléndez pagó al antilirismo de su severo censor Jovellanos. Como en profecía, escribía a su amigo, en 1776, después de aludir a su facilidad en los temas amorosos: «En lo demás, no tiene V.S. que esperar de mí nada bueno; los poemas épicos, físicos, morales piden mucha edad, más estudio, y muchísimo genio, y yo nada tengo de esto, ni podré tenerlo jamás». Llegaron la edad y el estudio, pero nunca el genio: poco estimable hemos hallado en su poesía, fuera de aquella lírica juvenil, fresca y sensual con que Meléndez coloreó el austero Parnaso español del setecientos.



El poeta Quintana, joven; retrato de Antonio M.ª Esquivel
(Barcelona, colección Vinyes).



Manuel José Quintana, grabado fechado en 1855, año de su solemne coronación. El poeta, viejo ya, ha sido representado con la corona de oro que le impuso Isabel II «en nombre de la Patria, como reina; en nombre de las letras, como discípula».

El defecto capital de nuestro autor fué la difusión: la constante reiteración formal y temática. Fué, en ello, la antítesis del otro gran lírico del siglo, L. F. de Moratín. Su espíritu afectuoso, amable y sensual, halló cauce adecuado en los géneros arcádicos. Fuera de ellos, sus tentativas fracasan: eran demasiado severos y poco propicios a su imaginación. Tuvo un refinado gusto, fué buen conocedor y catador de nuestra literatura, cuyos más eminentes líricos leyó y recreó. Su alta estima por el romance, y la fusión que realiza entre el romance tradicional y los elementos llamados prerrománticos, marcan el punto de partida de una trayectoria hacia inmediatas cumbres poéticas [67].

B) *Segunda época: desde Meléndez.*

Manuel José Quintana

Con Quintana, penetra en el siglo XIX una robusta veta de alma y de poesía dieciochescas. Este gran escritor acaba una línea y la prolonga a través de una estética adversa, llevándola a una total culminación. Henos ante un extraordinario poeta, lejos de nuestro gusto y nuestra sensibilidad, pero ante el que es preciso rendir la admiración.

Manuel José Quintana nació en Madrid en 1772, hijo de un relator del Consejo de Órdenes. Estudió latinidad en Córdoba, retórica y filosofía en el seminario conciliar de Salamanca y derecho canónico y civil en la universidad de esta ciudad. En 1791, tomó parte en un concurso de la Academia Española, con un ensayo didáctico titulado *Las reglas de drama*. En los comienzos de su dedicación literaria tuvo por maestros a Estala, Cienfuegos y Meléndez. En 1795, terminó su carrera y fué nombrado agente fiscal de la Junta de Comercio y Moneda. Sus poesías líricas y patrióticas le habían hecho ya famoso; en este tono siguió escribiendo y sus celebérrimas odas *Al mar* (1798) y *A la invención de la imprenta* (1800) se imprimieron sueltas repetidas veces. En 1802, coleccionó él mismo sus versos, en un tomito que ha servido de base a numerosas reimpresiones posteriores. Contrajo matrimonio en 1800. En 1801, estrenó en el teatro de la Cruz *El Duque de Viseo*, adaptación de *Castle Spectre*, de Lewis. En 1804, representó con mayor éxito su tragedia *Pelayo*. En 1806 fué nombrado censor de teatros, y al año siguiente publicó el primer tomo de las *Vidas de españoles célebres*. Poco después daba a la imprenta la *Colección de poesías selectas castellanas*. En 1808 abandonó Madrid; a pesar de su ideología enciclopedista, se adhirió enseguida a la causa nacional, que cantó con encendidos versos. La Junta Central le nombró Secretario del Rey. En 1810 pasó a Secretario de la interpretación de lenguas, y en 1811 ocupó la Secretaría de Cámara y de la Real Estampilla. Tres años más tarde era elegido académico de San Fernando y de la Española. Trabajó activamente en las Cortes de Cádiz. Los sucesos políticos ocurridos en 1814 determinaron la prisión de Quintana, que duró seis años. Restablecida la Constitución en 1820, fué puesto en libertad y restituído en todos sus cargos y honores. Al abolirse de nuevo el sistema constitucional, en 1823, se vió nuevamente privado de sus empleos y se retiró a un pueblo de Extremadura, hasta 1828, fecha en que le fué permitido volver a Madrid. Entre 1830 y 1833 publicó dos tomos de épica antigua en su *Colección de poesías* y el tomo segundo de las *Vidas*. A partir de entonces, la vida política de Quintana no sufrió incidencias importantes, en un camino glorioso: prócer del Reino (1834), ayo de la Reina (1840-1843), senador vitalicio (1851) y, por fin, la coronación solemne de que fué objeto, en 1855, promovida por todos los periódicos españoles: Isabel II impuso una corona de oro en las sienes

de Quintana, «en nombre de la Patria, como Reina, en nombre de las letras, como discípula». Durante los dos años que mediaron entre la coronación y la muerte de Quintana, que tuvo lugar el 11 de marzo de 1857, el anciano poeta pudo gozar de fama y honores, como ningún otro escritor español.

La obra lírica de Quintana es relativamente breve, y como hemos dicho, supone el remate y el resumen de las últimas tendencias setecentistas. En ella encontramos los tópicos sociales y filantrópicos, fundidos con un respeto absoluto a los cánones de Boileau. Por sus estudios en Salamanca, por su vinculación al maestro Meléndez, el escritor madrileño puede ser adscrito a la escuela lírica salmantina. El influjo de Meléndez no se ejerció a través de la lírica erótica, sino por medio de las odas de empeño filosófico. A su formación contribuyó también Cienfuegos, comunicando a Quintana un ardiente amor a la libertad y al progreso. Formalmente, en Cienfuegos debió de aprender nuestro escritor la majestuosa rotundidad que sabe comunicar al endecasílabo.

Menéndez Pelayo, en su admirable estudio sobre Quintana, ha señalado cómo este poeta es, líricamente, monocorde: sólo cultivó la oda heroica, y aun ésta con especiales limitaciones: Dios, la naturaleza y el amor están ausentes de sus versos, llenos, exclusivamente de profundo interés por el progreso humano y por la patria. Quintana es irreligioso «en el sentido de que ninguna concepción acerca del mundo suprasensible, ninguna teología, aun en su forma más sencilla y rudimentaria, cabían en su mente ni en su corazón». Tampoco el mundo físico le interesa. En las odas cuyo tema le brindaría fáciles escapadas hacia la naturaleza *(Al mar, A don Nicasio Cienfuegos, convidándole a gozar del campo)* toma ésta como un escenario amorfo sobre el que se mueve el hombre, con sus pasiones con sus anhelos, con sus triunfos, que Quintana exalta con nobilísimo empaque.

Poco sabemos de la vida sentimental de nuestro escritor; lo cierto es que en sus obras no hay el menor rastro de temas amorosos. El «pudor sentimental» de Jovellanos, se mezcla en Quintana con un sentido peculiar del fin de la poesía. Así se dirige a Cienfuegos, al dedicarle la edición de sus versos: «Tengan en buen hora otros escritores la gloria de pintar con más halago las gratas ilusiones de la edad primera. Haga en buen hora su mano resonar con más gracia el laúd de Tibulo o la lira de Anacreonte. Pero aquellos que sientan en su corazón el santo amor de la virtud y la inflexible aversión a la injusticia, los que se hallan inflamados del entusiasmo puro y sublime hacia el bien y dignidad de la especie humana, esos todos harán continuamente sus delicias de tus odas, de tus epístolas y de tus tragedias, y en ellas hallarán un alimento propio de sus almas sensibles y virtuosas». En este ideario se insertan sus famosas odas *A la expedición española para propagar la vacuna en América, bajo la dirección de Don Francisco Balmis* (1806), *A la invención de la imprenta* (1800) «Sus héroes, escribe M. Pelayo, son Guttemberg, Copérnico, Galileo, Jenner, Franklin, Rousseau, Confucio y otros por el mismo orden, con los cuales viene a constituir un nuevo panteón de divinidades».

El otro tema que Quintana trató en sus versos fué, como hemos dicho, el de la patria. Fiel a su propio ideario, lanza la más violenta censura contra el papel histórico de España durante el siglo XVI, dentro del cual apenas si encuentra más héroe digno de admiración que Juan de Padilla, al que canta en una famosa oda (1797). Su repulsa de la España imperial se cifra en *El Panteón del Escorial* (1805), poema en el que, con trazos líricos románticos, los descendientes de Carlos V se acusan de sus miserias y sus errores. La gesta de la independencia determinó, si no un reajuste en su ideología, una humanización de sus abstractos ideales patrióticos. Sus cantos de guerra, poseen un heroico y vibrante acento que hoy nos conmueve.

Quintana cultivó también el tema estético, en sus odas *A la hermosura*, *A Luisa Todi, cuando cantó en el teatro de Madrid las dos óperas de Armida y Dido*

La Danza: A Cintia. Cantó a sus amigos Meléndez, Jovellanos, Cienfuegos, Somoza, la Duquesa de Alba... Y todo ello sin ceder de una estética adoptada en sus años juveniles, a pesar de la revolución romántica que había instaurado nuevos ideales. En el *Panteón del Escorial* hay ráfagas expresivas de la nueva escuela: pero no hemos de olvidar cuanto gustaron en Europa estos temas, durante el siglo XVIII. También se ha querido ver influjo romántico en el romance *La fuente de la mora encantada* (1826); quizá aquí sea más evidente, tanto en el tema como en el modo narrativo. Pero, de todos modos, extraña esta rigidez y esta consecuencia, que, por otra parte, nos dan la medida de la íntegra personalidad del poeta madrileño.

Quintana construye sus poemas conforme a esquemas fijos. Parece ser que componía sus odas en prosa, antes de versificarlas. En ellas parte siempre de una sentencia abstracta, sigue con una comprobación histórica, se exalta con razonamientos lógicos el tema propuesto y se termina con una afirmación de fe en los destinos de la humanidad. La escasa variedad temática tiene exacta correlación en la constancia con que utilizó los mismos metros: silvas, en verso libre, con pocos consonantes y escasos heptasílabos. Apenas si utilizó el verso corto, fuera del romance ya citado.

Nuestro poeta fué considerado en vida como un clásico, y esta consideración llegó hasta M. Pelayo, que no vacilaba en ponerlo a la altura de fray Luis de León, a pesar de que «labró sus poesías con escaso número de ideas, con escaso número de imágenes y hasta con escaso número de palabras». En nuestro siglo ha caído un rápido descrédito sobre esta poesía oratoria, de pocos matices, de nula sensibilidad. Pero Quintana será leído con gusto por quien se instale en su momento histórico o por quien, sin hacer este esfuerzo, sepa gustar de unos versos perfectamente construídos y movidos por un ideal expuesto con un noble y gallardo énfasis [68].

Francisco Sánchez Barbero

En los últimos destellos de la lírica salmantina, heredera del segundo estilo de Meléndez, destaca la simpática figura de este humanista, diez años más joven que el maestro, a quien sometió sus primeros trabajos y de quien recibió estímulos y alientos. Nació en Moriñigo (Salamanca), el año 1764. Estudió en la universidad salmantina, e ingresó, en 1779, en el seminario. La lectura de los clásicos movió en él una gran afición a la poesía. El humanismo le apartó de la carrera sacerdotal, y marchó en 1788 a Madrid, al servicio de la casa de Alba: dedicó una oda a la muerte de la duquesa, que le situó entre los mejores poetas de la época. Fué designado arcade de Roma, con el nombre de *Floralbo Corintio.* En 1805, publicó sus célebres *Principios de retórica y poética*, que fueron propuestos como modelo en el plan de estudios de 1825. Menéndez Pelayo ha valorado con justeza este libro, que «tiene mucho de compilación; pero Sánchez Barbero es un compilador inteligente y de buen gusto, que entre las doctrinas de los tratadistas franceses escoge las más adelantadas, inclinándose con especial predilección a Marmontel (a quien sigue literalmente en muchos puntos), y no desdeñando los incipientes estudios estéticos, todo lo cual saca su libro de la esfera de las retóricas vulgares, que él tanto afectaba despreciar» [69]. Militó en el campo nacionalista durante la guerra de la Independencia. Prisionero de los franceses, consiguió fugarse en Pamplona, y llegar a Cádiz, en donde fué redactor de *El Conciso.* Liberado Madrid, vuelve Sánchez a esta ciudad, siendo nombrado bibliotecario de San Isidro y censor de latín. Al regreso de Fernando VII, acusado de constitucionalista, fué encarcelado. Estuvo preso en la cár-

cel de Corte, durante diecinueve meses. Allí escribió una gramática latina (que fué editada en 1829), numerosas composiciones poéticas y una ópera. En 1815 fué deportado a Melilla, y en prisión murió el año 1819. Estos últimos años de su vida fueron muy fecundos literariamente.

Tenemos noticia de varias obras de Sánchez que se perdieron durante su huída de los franceses, entre otras, siete tragedias, una comedia y un poema titulado *Las cuatro edades del hombre*. En presidio, escribió hasta ciento sesenta composiciones latinas, hoy inéditas. Su obra lírica castellana, fué publicada, sobre autógrafos y copias fidedignas, por el M. de Valmar, en el tomo LXIII de la B.A.E. Los conocedores de la poesía latina de Sánchez coinciden en afirmar su indudable superioridad sobre la española. M. Pelayo afirma: «Sánchez Barbero era grande humanista más bien que poeta; ha dejado versos latinos admirables, harto superiores a sus versos castellanos, en general muy descuidados». El propio autor, según testimonio de uno de sus más íntimos amigos, sólo estaba satisfecho de las composiciones en latín.

Escribió en verso castellano tres odas *A la batalla de Trafalgar*, severamente juzgadas en el momento de su publicación (Madrid, 1806), sin que hoy sea posible alterar ese juicio censorio. Su oda *El Patriotismo - A la nueva Constitución* (1814) es una muestra de la poesía civil que promueve, en las naciones que habían sufrido el yugo napoleónico, el reajuste de ideas, la reafirmación de los caracteres nacionales, en un turbio ambiente político y religioso. Esta obrita sigue la senda de las anteriores: se trata de un altisonante discurso puesto en verso. Esta definición puede extenderse a las cinco odas dedicadas a la invasión francesa, si bien la proximidad de la epopeya se trasluce en un ritmo más ágil y en un entusiasmo digno de mejor poeta. A su compañero de persecución política, Martínez de la Rosa, dedicó en 1816 una bella oda, que es de lo mejor que salió de su pluma.

Más famosa, justamente, es su elegía *A la muerte de la duquesa de Alba*, aunque en ella el sentimiento verdadero deja paso a una retórica lacrimosa e hipertrofiada, mezclada con caídas prosaicas («A la duquesa de Alba ve de lejos, | asómbrase, el cabello se le eriza...»).

Pero lo más interesante y personal de Sánchez son los poemas en que hace gala de un humor muy español, burlándose de sus grandes penalidades. El espíritu generoso y mordaz del desgraciado escritor gana enseguida la simpatía del lector, atraída también por la simpática espontaneidad de la forma. Así, por ejemplo, la epístola *A Ovidio* burlándose de sus «jeremiadas» ante la persecución de que fué objeto, inocente comparada con la suya propia. O las cantilenas *Propósitos bulados*, *La Venus de Grecia y las de Melilla*, las letrillas *A mis gallinitas*, etc. En estos dos últimos tipos de composiciones, la gracia espontánea y fresca halla cauce apropiado, mezclada con la nostalgia del desterrado, añorante de lejanos amores en la patria. Escribió también nuestro autor, en su destierro melillense, algunos diálogos satíricos, con estudio de diversos tipos humanos, cuya técnica recuerda de cerca a la de don Ramón de la Cruz. Destacan los titulados *Brujas*, *Presidiarios*, *Los viejecillos* (curiosa sátira dedicada «al ganado lanar trashumante», es decir, cuantos españoles vuelven del extranjero haciendo alarde de despreciar las costumbres nacionales), *Gramáticos*, *Abogados*, *Poetas*, etc. Conservamos, finalmente, dos óperas de Sánchez Barbero: *Un casamiento*, imitada de la comedia urbana de corte francés, y *Saúl*, imitada y traducida, en parte, de Alfieri.

Como hemos tenido ocasión de decir al hablar de otros poetas, es en la poesía menor de Sánchez, de escasas pretensiones, en donde únicamente puede hallar atractivos el lector. Nuestro autor deja libre, en ella, su estoico humor, aunque los valores líricos estén tan ausentes aquí como en la poesía de altos vuelos.

José Somoza

Representante típico de la generación que cuaja política y literariamente en torno a 1808, es este ilustre escritor hoy injustamente olvidado, pero, sin duda, poseedor de una fibra humana de primera calidad y un estilo literario armónico, equilibrado y sincero, en un momento de histrionismo grandilocuente. A él mismo debemos los datos más importantes de su biografía. Nació en Piedrahita (Ávila) en 1781. Su familia se trasladó a Salamanca para procurarle una buena educación. Falló el deseo de sus padres, porque era «desaplicado y aun vicioso; se acompañaba con la gente más perdida, vestía traje de torero, y sus menos culpables pasatiempos eran la esgrima y el juego de pelota». Conoció a Quintana y Meléndez, que le profesaron una gran amistad. A los dieciséis años quedó huérfano, lo cual cambió radicalmente sus costumbres. Se retiró a Piedrahita, entregándose a la lectura y a la meditación. Marchó a Madrid, en 1801, con la protección de la duquesa de Alba. «Goya aplaudió alguna vez las caricaturas que hacía enredando con el lápiz o la pluma en su estudio, y el severo Jovellanos soltó alguna vez la risa, oyendo las canciones picarescas que cantaba a la guitarra». Pronto sintió añoranza de su pueblo natal, y allá se volvió, abandonando la Corte, en medio del asombro de sus amigos, que le veían malgastar sus grandes dotes para el triunfo. Tomó las armas en la guerra de la Independencia, y sufrió persecución de los franceses. Vivió en zona ocupada, sin aceptar cargos del enemigo, a pesar de la insistencia de Meléndez, pero tampoco quiso marchar a Cádiz, por no abandonar a su hermano enfermo y a su hermana viuda. Terminada la guerra, fué arrestado como liberal. En 1820, triunfante la Constitución, se le nombró jefe político de Ávila. Las alteraciones políticas llevaron de nuevo a sus enemigos al poder, y fué recluído en prisión durante cuatro meses. En 1834 fué nombrado procurador a Cortes por Ávila, y en 1836, diputado de las Constituyentes. Abandonó, por fin, la carrera política y volvió a recluirse en Piedrahita, en donde murió el año 1852. Publicó en vida un cuaderno de poesías en Sevilla (1832), otro en Madrid (1834), un suplemento a los dos en Madrid (1835) y una colección, más extensa, en 1842.

En prosa publicó *Memorias de Piedrahita* (1837), *Cartas sobre el duelo* (1839) y numerosos artículos [70].

Somoza posee una extraordinaria personalidad, que se traduce inmediatamente en sus obras. Es un perfecto tipo de hidalgo castellano, de recio carácter, afincado en su tierra hasta la hora de integrarse en ella, aventurero en su juventud, pero estoico, severo, inquebrantable en la madurez. Desde su rincón, observa el mundo con zumba, y gusta estar a la última moda intelectual. En su pueblo, practica virtudes patriarcales y benéficas, un poco a lo santón laico, que irritan a los absolutistas. Cuando éstos, dirigidos por los clérigos, van a prenderle al grito de «Viva la Inquisición y viva el Rey», las mujeres y los campesinos defienden su vida. Posee rentas, pero jamás se preocupa de su administración; el día de Pascua recibe a los pobres y les da el pan de la limosna. Es sensible a los encantos femeninos, pero vive soltero «porque tenía presente el matrimonio de mi maestro Meléndez, enlazado con una mujer de las que el público no puede juzgar malas, y son, a pesar de esto, intolerables...». Somoza, excepto cuando es víctima de la pasión política — cauce, por lo demás, necesario para sus energías —, realiza el ideal horaciano, enfrentándose ante la vida con un gesto elegante de renuncia y desinterés.

Alguien ha comparado la prosa de Somoza con la de Larra. El parangón es justo. El lector se encuentra ante una prosa de corte formal moderno y de un gran poder descriptivo. Necesita fijarse en las reflexiones morales, sentimentales y filantrópicas a cuyo servicio se pone muchas veces, para adquirir conciencia de que su autor es un hijo de la turbia encrucijada ideológica de 1800. Son pre-

leribles, por tanto, aquellos trabajos en que domina la simple descripción. Destaquemos sus espléndidos artículos *El retrato de Pedro Romero, Usos, trajes y modales del siglo XVIII* y *La vida de un diputado a Cortes.*

La obra lírica no es muy extensa. Conservamos de él treinta sonetos, de valor muy vario. La tendencia moralizadora se mezcla con el anacreontismo de su maestro Meléndez; las notas prerrománticas se funden con un gusto sentencioso quizá imitado de los Argensola, y con el progresismo científico que le hace cantar *La luz eléctrica*; el lirismo apenas si alienta entre tan complejos elementos. Con todo, hay un soneto, cargado de viejas valencias anacreónticas pero de sorprendente gusto moderno y de belleza suma. Dice así:

La luna, mientras duermes, te acompaña,
tiende su luz por tu cabello y frente,
va del semblante al cuello, y lentamente,
cumbres y valles de tu seno baña.
Yo, Lesbia, que al umbral de tu cabaña
hoy velo, lloro y ruego inútilmente,
el curso de la luna refulgente
dichoso he de seguir, o amor me engaña,
He de entrar cual la luna en tu aposento,
cual ella al lienzo en que tu faz reposa,
y cual ella a tus labios acercarme;
cual ella respirar tu dulce aliento,
y cual el disco de la casta diosa,
puro, trémulo, mudo retirarme.

Somoza cierra la lírica salmantina con tres odas en liras, que llevan impresa la huella de su lejano fundador, pero en las que también se ha enseñoreado otro espíritu. Los moldes y los temas luisianos se hacen vehículo de una nueva sensibilidad, que hace más simbólico y palpable el fin de la escuela. Dedica Somoza una oda *A Fray Luis de León*. La contemplación del universo, que era para el agustino motivo de meditación metafísica, desciende en Somoza al plano simplemente físico, que exige un siglo atónito ante el progreso de las ciencias de la naturaleza:

¡Oh altura inconcebible!
Cada rayo de luz de allá enviado,
cuando es acá visible,
mil días ha empleado
en descender desde que fué lanzado.

Otra de sus odas está dedicada *Al río Tormes*, no al arcádico y pastoril Tormes, sino al violento río de Arapiles. En el fárrago épico-lírico que desencadenó la gesta de 1808, esta oda es una cumbre espléndida que acredita a un poeta. Muy bella es también la oda *El sepulcro de mi hermano*, donde se funden, por un lado, el sincero amor del autor y, por otro, los tópicos tumbales y nocturnos del momento. La lira es un majestuoso molde para estos elementos, a los que comunica una íntima belleza:

En ella suspiraba
mientras la noche el manto tenebroso,
sobre mí desplegaba
y el viento quejumbroso
dejaba los cipreses en reposo.

La lira de Somoza suena ya con acentos decididamente románticos, en dos canciones en octavillas, tituladas *A la cascada de la Pesquerucla* y *A la laguna de Gredos*. La adjetivación, el ritmo, el gusto por lo descriptivo, la visión de una naturaleza removida dramáticamente por imponentes fuerzas, dan la medida de la incorporación del poeta abulense a la nueva escuela, de la que se muestra consumado maestro. Muy bellas son las canciones de tema amoroso,

A una desdeñosa y *El beso*, que nos revelan un aspecto delicadamente erótico de Somoza, y *La sed de agua*, en la cual se mantiene un equívoco con auténtica gracia y contención de forma. Nuestro escritor gustó también de la ironía, de la burla, no siempre moderadas. («Es agradable la sed | y es saludable también; | mas se ha de conocer bien | el gusto de cada cual».) Escribió con esta inspiración algunos epigramas, dos narraciones, una de ellas, fechada en 1811, en octavas, para mover a Meléndez a que abandonara cargos y honores, titulada *La renuncia de un sabio del Oriente en la corte del Mogol.* Muy poco más poseemos de don José Somoza y todo ello nos afirma en la necesidad de traer su recuerdo al primer plano de la historia literaria. Mucho perjudicó a su fama el carácter retraído, porque pocos de sus contemporáneos estuvieron más armónicamente dotados de facultades literarias, sencillas, si se quiere, pero de la más pura ley. Con razón pudo escribir Quintana, en sus *Poesías selectas castellanas*, aludiendo a Somoza: «Hay en las sierras y soledades de Piedrahita un hombre que reúne el corazón más sensible, la razón más fuerte y despejada; que cultiva las musas y la filosofía con ardor, y es dichoso con ellas, porque las cultiva para su propia felicidad, y no para la fama; que ha sabido despreciar los empleos y los honores por no dejar su retiro, y sacrificar este retiro al servicio público, cuando ha sido menester; que sabe contemplar el espectáculo sublime que la naturaleza le presenta en su soledad, y sacar de esta contemplación pensamientos grandes y profundos, sentimientos elevados y generosos, que él expresaría, si quisiera, con la energía de Ossian y con la pluma pintoresca de Thompson.»

VI. La escuela sevillana

La degeneración barroca alcanzó intensamente a Andalucía. Con ella, el espíritu poético desaparece de sus múltiples escritores y el gusto más perverso se enseñorea del público. Muy avanzada la segunda mitad del siglo XVIII, comienzan a percibirse los primeros síntomas de reacción literaria, de incorporación a la nueva y purificadora moda. Pablo Olavide, asistente de Sevilla, reúne en su casa a personas de gusto refinado que leen poesías propias y ajenas. Arjona y Matute crean una efímera *Academia Horaciana*, nacida, como su nombre indica, con signo clasicista. La reacción arranca con brío definitivo, por obra de Jovellanos, el padre Miguel de Miras y Forner que viven algún tiempo en Sevilla, los cuales siembran en esta ciudad la estética y el gusto que, en Salamanca, había brotado por obra y gracia de Cadalso. Los sevillanos acogen con entusiasmo la buena nueva del neoclasicismo, traban relaciones personales con los salmantinos y se aprestan a reflejar, a falta de luz propia, la que desde su alto magisterio les envía el admirado *Batilo*. Surge así la célebre *Academia particular de Letras Humanas* (1793), bajo la férrea dictadura de Forner, cuyo influjo en este despertar poético de Sevilla no está definitivamente valorado [1]. Nace, pues, la escuela por una necesidad interna de agrupar y encauzar las fuerzas poéticas de sus componentes, pero también como reflejo de la escuela del Tormes. A ella pertenecen Manuel María de Arjona, Félix José Reinoso, José María Blanco Crespo, José Marchena, Alberto Lista, y otros ingenios de menor relieve, como José María Roldán, Francisco de Paula Castro, Francisco de Paula Núñez, Justino Matute y Manuel María del Mármol. Algunos de ellos comienzan por darse nombres pastoriles: Blanco se llama *Albino*, Reinoso, *Fileno*, Lista, *Anfriso* y *Licio*... La actitud refleja con que se forja el grupo, se percibe en su ideal estético. Si los poetas de Salamanca declaran su filiación luisiana, los sevillanos alzan la bandera de Herrera y Rioja, y formulan su interés por el uso de una noble lengua literaria. Muchos de estos escritores fueron

clérigos; por otra parte, Forner llegaba portador de un hondo sentido religioso. Esto nos explica la preponderancia que el grupo sevillano da a la lírica sacra. Pero este ideal se presenta muchas veces en pugna con las sutiles doctrinas enciclopedistas, que los sevillanos no pueden ignorar, sin pecar contra el espíritu de la Ilustración. Este choque de ideas se produce en Sevilla con mayor violencia, si cabe, que en Salamanca. Uno de los más jóvenes poetas, Marchena, que había cantado, en una famosa oda, a Cristo Crucificado, es arrebatado por el turbión ideológico y conducido a su centro, al París de Robespierre. Poco después, Blanco abandona la patria para siempre y apostata. El grupo queda escindido, aunque la amistad haya echado en sus componentes raíces verdaderas. «Muchos años y revoluciones han pasado desde aquella época, escribía el añorante Lista en 1838; pero en cualesquiera partes donde aun existen individuos de la Academia de Letras Humanas, saben que son amigos, y sin necesidad de juramentos ni de ceremonias misteriosas, cuentan con un vínculo que sólo romperá la muerte». La guerra fué el límite natural de la escuela. De cultura afrancesada, sin embargo, su espíritu nacional no se había dormido enteramente, salvo en los casos, ya citados, de Marchena y Blanco. Sirvieron casi todos a la causa nacional, aunque no con el apasionamiento que el dramático momento exigía. Por si esto fuera poco, la lucha de partidos les causó persecución. Todo ello hace que el grupo se disperse, aunque sus componentes sigan su vida literaria hasta bien avanzado el siglo XIX. Aquí nos corresponde estudiar solamente a los escritores cuya carrera lírica penetra poco en el siglo siguiente y se nutre del espíritu setecentista: Arjona y Marchena que mueren en 1820 y en 1821, respectivamente, y Blanco, cuya obra lírica más importante se produce antes de la expatriación.

Manuel María de Arjona

Nació este escritor en Osuna en 1771. Estudió en Sevilla derecho civil y canónico y se hizo sacerdote. Fundó una academia de Letras humanas e Historia eclesiástica, con José María Blanco, a la que asistían, entre otros, Reinoso y Lista. En 1797 era doctoral de la capilla real de San Fernando, y acompañó al arzobispo Despuig a Roma. En 1801 marchó a Córdoba, como penitenciario. La invasión napoleónica le sorprendió en Madrid. Abandonó la capital, pero cayó en poder de los franceses, que le obligaron a trabajar a su servicio, contrariando su espíritu nacionalista. Sabedor el rey José de que Arjona había compuesto una oda celebrando a los vencedores de Bailén, le exigió otra en su obsequio; entre él y Marchena adaptaron a las circunstancias una oda compuesta a raíz de un viaje de Carlos III a Andalucía. Trabajó como pudo por la causa española, pero esto no le libró de la prisión, al terminar la guerra. Ello le obligó a publicar en 1814 un manifiesto justificativo de su actitud. Por fin, fué absuelto y declarada ilegal su prisión. Vivió después en Madrid y en Córdoba, donde murió el año 1820.

Arjona es autor de numerosas obras en prosa, la mayor parte de las cuales permanecen inéditas: *Historia de la Iglesia bética*, *Elogio en latín y castellano de la reina Doña Isabel de Braganza* y varios discursos sobre temas diversos: *El mejor modo de hablar la lengua castellana*, *La oda de Fr. Luis de León a la Ascensión*, etc. En verso, es autor de abundantes composiciones, que vieron la luz sueltas, en periódicos, hasta ser recogidas en su colección por Quintana y, posteriormente, con muchas inéditas, por Valmar en la BAE, LXIII.

La lírica de Arjona es un buen ejemplo de la dignidad y el desapasionamiento altisonante que los neoclásicos sevillanos infunden a sus versos. Poseemos catorce sonetos de nuestro autor, en los que predomina una cierta seque-

dad elegíaca, un tono moral y civil muy de la época. La forma adopta una rigidez muy en consonancia con el espíritu que reviste; se suceden las citas mitológicas y las alusiones rebuscadas: Catón es «el uticense virtuoso», Andalucía, «el ancho confín Tartesio», Sevilla es «Hispalis»... Pocas veces se ha puesto un cuidado más exquisito en domeñar la espontaneidad. Más acorde que el soneto, con su actitud estética, eran la oda y la elegía. En estos géneros, alcanza la severa y circunspecta nobleza del poeta su mejor cauce. En sus odas, Arjona se lanza, por otra parte, con éxito a las experiencias métricas del momento, utilizando por vez primera una combinación de heptasílabos y endecasílabos (A B B c D E D c), en la titulada *La diosa del bosque*. Menos acertada es la combinación que emplea en su oda a *La muerte de Carlos III*, mezclando versos de cinco, siete y once sílabas (A 7a 7b 7 c 7c B 5d 5d E 7e). En sus odas, Arjona aborda el tema religioso, cantando con frialdad y abundancia de tópicos *A la natividad de Nuestra Señora*, *Al pueblo hebreo en la Ascensión del Señor* y *A la Concepción Inmaculada de Nuestra Señora*, plagada de inoportunas alusiones mitológicas. Una oda de belleza marmórea y lejana es la dedicada *A la nobleza española*. Cantó también Arjona los sucesos coetáneos. Los dioses y las musas fueron extrañamente citados para llorar la muerte de Carlos III, y Clío no debió de conceder su gracia, solicitada por el poeta para cantar el feliz cumpleaños de Carlos IV. Tampoco el vuelo lírico pudo remontarse mucho cantando a Fernando VII, con motivo del laborioso primer alumbramiento de la reina doña Isabel. La frigidez, la falta de entrega a su momento y a los dictados de su espíritu se revelan en el hecho de que para exaltar a *España restaurada en Cádiz*, tuvo que recurrir Arjona a una lejana evocación de Padilla, cuando ante sus ojos se desplegaba una de las más asombrosas gestas de nuestra historia. Poseemos también dos sátiras — una de ellas dedicada a Forner — y dos elegías, del mismo tono esencialmente insincero. El poema más notable que escribió Arjona es el lírico-didáctico titulado *Las ruinas de Roma* [73], escrito con recuerdos de esta ciudad, en heptasílabos y endecasílabos. En ciertos momentos se reconoce el tono elegíaco herreriano. Aquí sí que pudo moverse a gusto el estro altisonante del andaluz, dispuesto a mostrar que «Roma, como todos los imperios, *suis ipsa viribus ruit*».

Escribió, además, Arjona *Cantilenas*, en donde abdica de su enojosa actitud retórica, para hacernos gustar de un talento lírico sencillo y discreto en lo filosófico. Si añadimos a las cantilenas las endechas, los epigramas, los apólogos, las jácaras, pulcros y asépticos, tendremos una imagen bastante aproximada de este escritor, dotado de talento, pero líricamente circunspecto y pacato.

José Marchena

Arrebatado, intrépido, audaz, José Marchena es el prototipo de aventurero afrancesado de la Europa revolucionaria. En la historia de nuestra cultura, el abate andaluz cruza como un extraño alucinado, poseedor de vivo ingenio pero de indómita razón, dotado de una fuerza anímica elemental y poderosa, pero fácilmente captable por todos los torbellinos; revolucionario y demoledor, pero generoso e incapaz de envilecimiento. La vida de Marchena se desarrolla en una espantosa encrucijada espiritual, dentro de la cual sólo era posible la defensa con dos armas que él despreció siempre: la prudencia y la serenidad.

José Marchena nació en Utrera (Sevilla) en 1768. Por deseo paterno comenzó en Sevilla los estudios eclesiásticos. No sabemos si pasó de las órdenes menores. Esto creyeron muchos de sus contemporáneos y, modernamente, E. Alarcos ha dado buenas razones en pro de la solución afirmativa. Entre 1780 y 1784

estudió en Madrid griego y hebreo y aprendió francés. Las lecturas francesas dejaron honda impresión en su ánimo. En 1784, fué a Salamanca para estudiar leyes: allí fué examinado de Letras Humanas por Meléndez Valdés. Sus opiniones heréticas — sobre el celibato eclesiástico, por ejemplo — le valieron la condena de la Inquisición. Huyó a Gibraltar y, después, a Francia, en donde acababa de estallar la revolución. En París se hizo girondino, reaccionando contra las ideas exterminadoras de Marat. Estando en prisión, a merced de Robespierre, le insultaba por escrito. Asombrado el tirano, ofreció su protección a Marchena, pero éste la rechazó con indignación. En 1797 aparece atacando con furia al directorio. En 1801 fué nombrado secretario del general Moreau, jefe del ejército del Rhin. Por estos años realizó su famosa superchería de falsificar versos latinos de Petronio y Catulo, que tardó mucho tiempo en ser descubierta. En 1808, el abate penetra en España como secretario de Murat. Al llegar a Madrid, fué encerrado en un calabozo de la Inquisición. Murat exigió su libertad, a la que se opuso el inquisidor Arce, y el general hubo de utilizar la fuerza para libertarlo. Sirvió fielmente a José Bonaparte, en diversos cargos. Al sobrevenir la derrota francesa, buscó nuevo refugio en Francia. Regresó a España, deseoso de morir en ella, en 1820. Y un año más tarde expiró en Madrid, dentro del Catolicismo, el aventurero que sobre la puerta de su casa parisina había puesto la siguiente inscripción: *Ici l'on enseigne l'athéisme par principes.*

Publicó Marchena muchas traducciones del francés e inglés, y bastantes obras originales en prosa y verso. Para el teatro, escribió una tragedia, *Polixena*, y tradujo *El Hipócrita*, *El misántropo*, *El avaro* y *La escuela de las mujeres*, de Moliere. En 1797, dió a la estampa un *Ensayo de teología* y, en 1820, sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia*, de orientación volteriana.

Por desgracia, la obra lírica de Marchena no posee el mismo interés que su vida. Perpetuamente lanzado a la acción con escaso reposo interior, su obra se desarrolla como algo marginal y completamente subordinado a sus intereses ideológicos. En su mayor parte, es obra de propaganda, poco cuidada en la forma. De la primera época de su vida, conservamos una bella oda *A Cristo Crucificado;* en ella percibimos el robusto aliento de las odas de Herrera, bien fundido con el ímpetu un tanto desmesurado del abate. En él quiere cantar a un Cristo doliente y amoroso:

Señor, cantarte quiero
por los humanos en la Cruz clavado.

Pero era poco apto el espíritu de Marchena para estas afectividades místico-líricas. Y antes de esos dos versos, una prolongada paralepsis, nos presentará al Salvador, triunfando de Luzbel, dominador absoluto del Universo:

No le canto tremendo,
en nube envuelto horrísono, tronante,
severas leyes a Israel dictando,
del Faraón el pecho endureciendo,
sus fuertes en las olas sepultando,
que en los abismos de la mar se hundieron.

El artificio retórico nos conduce hasta esos dos versos que enuncian el propósito; pero de nuevo se remonta el encrespado espíritu de Marchena a una épica descripción del triunfo de Dios sobre los tiranos, a los cuales «derrueca el Cristo con potente mano». Con justicia, puede ser considerada esta oda como la mejor que escribió Marchena, en un tono andaluz, herreriano, de la mejor ley. Muy bello arranque lírico posee también la *Epístola a D. José Lanz sobre la libertad política*, en tercetos. Los defectos formales se acumulan, son muchos los versos contiguos que riman en asonancia y los acentos se desplazan incorrecta-

mente. Con todo, hay fragmentos de indudable e íntima belleza. Pero una prosaica apología de la revolución extinguirá estos febles destellos. El mismo espíritu alienta en su poema heroico *La Patria, a Ballesteros*, con continuadas invocaciones a la libertad, y violentos ataques a la Inquisición. Valor muy desigual poseen sus dos extensas epístolas de Eloísa y Abelardo, una, paráfrasis de la *Epître de Héloïse à Abeilard*, que era, a su vez, traducción libre de una conocida obra de Pope, y otra, con intervención más original, aunque imitando las heroidas francesas de Colardeau, Le Harpe, Beauchamps, etc. «La figura de Abelardo — hereje de la unidad ideológica medieval — había de complacer vivamente a Marchena», ha escrito con razón Díaz-Plaja. A ello hay que añadir los complejos sentimientos en que se debate la infeliz pareja — desbordada pasión humana, frenada por la religión —, muy idóneos, con los que guiaron a escribir a Marchena contra el celibato eclesiástico. Las dos epístolas — escritas en romance endecasílabo — son difusas, de esquema vacilante y llenas de amplificación retórica, no ya al robusto modo herreriano, sino a la sentimental y profusa manera dieciochesca.

Decididamente, la lírica fué uno de los muchos caminos que el aventurero Marchena ensayó en vano [73].

José María Blanco Crespo

El nombre de Blanco va siempre, en la historia literaria, emparejado con el de Marchena. Ambos pertenecen a la misma generación y escuela literarias, y los dos se señalaron como audaces heterodoxos, en los problemas nacional y religioso. Sin embargo, una profunda diferencia los separa. Mientras Marchena se lanza a las más peligrosas aventuras, abiertamente, cegado por un ideal, Blanco se aísla y busca un camino — cualquiera y a cualquier precio — que resuelva problemas estrictamente personales. Marchena ataca; Blanco se defiende. Dos actitudes humanas opuestas, que no pueden ser hoy enfocadas con la misma comprensión. José María Blanco nació en Sevilla en 1775, hijo del vicecónsul inglés en dicha ciudad y de madre española. Estudió teología, y se ordenó, para complacer a sus padres y llevado de una vocación fugaz: «se me antojó ser clérigo, escribe, y este antojo fué declarado vocación, a los doce o trece años de mi edad, por los teólogos profundos que frecuentaban mi casa». En sus años de estudiante leía con entusiasmo a Feijóo. Entabló amistad con Arjona, de quien se declara fervoroso discípulo. Fué canónigo magistral de Cádiz y de Sevilla (1801). «Aun no había pasado un año cuando me ocurrieron las dudas más vehementes sobre la religión católica. Mi fe vino a tierra. Hasta el nombre de religión se me hizo odioso». Al sobrevenir la invasión fué redactor del *Semanario patriótico*, entregado, en cuerpo y alma, a la causa nacional. Pero, a poco, marchó a Inglaterra. ¿Por qué? Blanco amaba a una mujer, de la que había tenido varios hijos. Su anormal situación era escandalosa en España y el viaje le sacaba del apuro, y le apartaba de las violencias de la guerra. Publicó allí *El Español*, revista mensual en que atacaba a la Junta Central — con la que había tenido choques — y se hacía eco de la rebelión de Caracas y Buenos Aires. Con el nombre de Blanco White, intervino en la vida política inglesa; se hizo protestante; fué profesor en Oxford y canónigo en San Pablo; cambió de nuevo de secta y se hizo unitario. Al llegar a la vejez, renació en Blanco el antiguo español: «Me empecé a convencer algunos años ha, que había entrado en los términos de la vejez, con el perpetuo revivir que noté en mí, de imágenes y memorias españolas... El deseo de hablar por última vez a los españoles me rebosa en el pecho.» Y, efectivamente, la novela *Luisa de Bustamante, o la huérfana española en Inglaterra*, fué su última obra en español, después de haber aban-

donado nuestra lengua por espacio de casi treinta años. Murió en Liverpool, en 1841 [74].

Ocurre con Blanco lo mismo que sucedió con Marchena: su poesía es de un relieve incomparablemente menor que su vida, si bien Blanco estaba dotado de una aptitud lírica más delicada, más elegante, como discípulo del atildado Arjona. La temática del sevillano, en sus primeros años, es la misma que la de su maestro; como él, dedica odas *A la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora* y *A Carlos III*, y como él invoca *A las musas*. También, siguiendo a Arjona, intentó estrofas polimétricas; en esta última oda utiliza una variante de otra de su maestro, ya descrita, mucho menos sonora (A B B A 7 c 5d 5e C 7e). La delicadeza de Blanco no le libra de la vulgaridad, y se traduce en una naturaleza descrita con todos los conocidos recursos del afeite, con una adjetivación vulgar, con una temática tópica. Sin librarse mucho de estos defectos, posee sin embargo belleza su oda *A Licio*. Todas estas odas constituyen la etapa neoclásica, en la evolución poética de Blanco. La titulada *El triunfo de la beneficencia*, es su tributo al espíritu humanitario y progresista, tributo, por otra parte, digno y apreciable. Blanco escribe ya en plena incredulidad; los valores estrictamente temporales han pasado al primer plano, en su alma. Canta al amor terreno con auténtico fuego, con verdadero placer de los sentidos, en su bella oda *Los placeres del entusiasmo*. La invasión francesa le mueve a tratar otro tema también de su maestro: *A la instalación de la Junta Central de España*, tan llena de ímpetu, como desprovista de verdadera inspiración. La posterior incorporación de Blanco al Romanticismo, última etapa en su producción literaria, está marcada por la silva *Una tormenta nocturna en alta mar* (1829), en la que una escenografía al uso sirve de fondo a la soledad acongojada del poeta.

Es autor también Blanco de dos églogas, de valor desigual; una arcádica, sin relieve, titulada *Corila* (1796) y otra, seguramente posterior, *El Mesías*, en la que se reconoce el tono herreriano. Cordial admiración revela la *Epístola a Juan Pablo Forner*, que supone una simpática adhesión a la valiente actitud del extremeño contra la turba de sus ignorantes enemigos. Tradujo una canción de Gessner y el célebre monólogo de Hamlet *To be or not to be*.

El canónigo sevillano compuso excelentes versos en lengua inglesa. Uno de sus sonetos *(Misterious night)* se ha hecho famoso, y de él decía Coleridge que era una de las cosas más delicadas que se habían escrito en inglés. En él, Blanco recrea en su idioma de adopción un tema de probable origen hispánico, que aparece en *El Criticón*, de Gracián, el cual quizá adaptó un fragmento del poeta hispano, del siglo v, Draconcio [75]. Poco interés lírico posee la obra del versátil clérigo. Pero puede servirnos para ver reflejadas en ella las sucesivas actitudes poéticas que se producen en los años que giran alrededor de 1800.

BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS

[1] Sobre la lírica dieciochesca, debe consultarse la admirable obra de Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, *Poetas líricos del siglo XVIII*, publicada en la Biblioteca de Autores Españoles (citaremos BAE), vols. LXI, LXIII y LXVII, y la inteligente exposición que hace G. Díaz-Plaja, *La poesía lírica española* (1937), 221-290.

[2] Vid. Actas de la Acad. del Buen Gusto (Bibl. Nac., ms. 18476).

[3] G. ÁLVAREZ DE TOLEDO, *Obras posthumas poéticas* (Madrid, 1744).

[4] Vid., sobre la vida de E. G. L., JERÓNIMO RUBIO, *Algunas aportaciones a la biografía y obras de E. G. L.*, RFE, XXXI (1947), 19-85.

[5] Puede verse una bibliografía de E. G. L. en RUBIO, *ob. cit.*, 80-82.

[6] Por ejemplo, en el *Rebusco de las obras literarias del P. Isla* (1790).

[7] Pueden verse el texto completo y las notas de Hervás en BAE, LVI, 90-94.

[8] *Ibid.*, LXIV y ss.

[9] En *La falsa filosofía* (Madrid, Sancha, 1774-5), vol. V, 175.

[10] Vid. un intento de caracterizar ambos conceptos en F. LÁZARO, *Las ideas linguísticas en España durante el siglo XVIII* (Madrid, C.S.I.C., 1949), 203 y ss.

[11] *El ermitaño y Torres*, vol. VI, 38, de la edición aludida en el texto.

[12] *La vida del doctor don Diego de Torres*, vol. XV. Consúltense los excelentes trabajos de A. GARCÍA BOIZA *D. D. de T. V. Ensayo biográfico* (Salamanca, 1911), reimpreso por la Editorial Nacional (Madrid, 1949), y *Nuevos datos sobre T. V.* (Salamanca, 1918). También J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Un memorial autobiográfico* de T. V. (Bol. de la Acad. Esp., 1931).

[13] Utilícese la edición de la *Vida*, con prólogo y notas de Federico de Onís, en «Clásicos Castellanos» (Madrid, 1912).

[14] Cf. JUAN CANO, *La Poética de Luzán* (Toronto, 1928), y F. LÁZARO, *Ignacio Luzán y el Neoclasicismo*, en prensa por la Institución «Fernando el Católico» (Zaragoza).

[15] J. P. FORNER (Bib. Nac., ms. 9583), I, 3.

[16] Vid. G. DÍAZ-PLAJA, *Garcilaso de la Vega y la poesía española (1536-1936)* (Barcelona, 1937) y WILLIAM ATKINSON, *Fray Luis de León in eigteenth century poetry*, en «Rev. Hisp.» (1933).

[17] *Vida de D. N. F. de M.*, BAE, II pág. VIII.

[18] Sobre este episodio, J. SIMÓN DÍAZ, *D. N. F. de M. opositor a cátedras*, RFE, XXVIII (1944), 154.

[19] Utilizamos la colección *Obras* de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín, hecha por B. C. Aribau, BAE, II (1848). Vid. también la edición de *Poesías inéditas* de don Nicolás, hecha por R. Foulché-Delbosa (Madrid, 1892).

[20] En su edición de Villegas, Madrid, «Clásicos Castellanos» (1913), 25.

[21] Sobre la estimación de la poesía en esta época, vid. P. VAN TIEGHEM, *Le prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne* (París, I, 1924), 65 y ss.; G. DÍAZ-PLAJA, *Introducción al romanticismo español* (Madrid, Espasa, 1936), 81; y F. LÁZARO, *op. cit.*, 221-222.

[22] J. M. DE COSSÍO ha comentado estos poemas en el Bol. Men. Pel. (1931). Vid. también, F. LÁZARO, *La transmisión textual del poema de Moratín «Fiesta de toros en Madrid»*, Clavileño, mayo-junio, 1953, 33-38.

[23] *Obras*, 614.

[24] A. GONZÁLEZ PALENCIA, *J. M. V. de G. el primer poeta premiado por la Acad. Española* (Bol. Acad. Esp. XVIII, 1931), 293-347.

[25] El poema fué editado por vez primera por la Acad. Esp. (1778). Está recogido en el tomo I de las obras de V. de G. (1789), en las *Obras de elocuencia y poesía premiadas por la RAE*, I (Madrid, Ibarra, 1799) y en el tomo II de la BAE.

[26] Moratín, *Obras*, 48.

[27] Moratín parece representar a V. de G. en aquel poetastro de *La derrota de los pedantes* que exclama: «¡Yo que he puesto en verso el *Flos Sanctorum* de Villegas!» (ibíd., 564).

[28] Puede verse, con el resto de sus escritos, en las ediciones: *Obras completas*, hecha por la Real Acad. de la Hist. (Madrid, 1840); *Obras postumas* (Madrid, 1867-1868), y en la de Aribau, BAE, II, por la que citamos.

[29] Sus poesías fueron recogidas por Valmar, BAE, LXIII.

[30] Vid. FITMAURICE-KELLY, *Noroña's Poesías asiáticas*, Rev. Hisp. (1908), XVIII.

[31] Cf. P. HAZARD, *La crisis de la conciencia europea*, trad. J. Marías (Madrid, Pegaso, 1941), 110 y ss.

[32] Fueron publicados por M. Sánchez Pesquera en el tomo VI de la Antol. de Lírica inglesa y angloamericana (Bibl. Clásica, CCXLIX, Madrid, 1923).

[33] Sobre este tópico, vid. P. VAN TIEGHEM, *Le prérromantisme*, II (1930), 25.

[34] Las obras poéticas de Vargas pueden leerse en BAE, LXVII.

[35] Vid. los poemas de Arriaza en el tomo citado en la nota anterior. *Terpsícore* fué reeditado en Madrid, Ediciones Héroe (1936).

[36] C. REAL DE LA RIVA, *La escuela poética salmantina del siglo XVIII*, Bol. Bibl. Menéndez Pelayo, XXIV (1948), 321-364.

[37] BAE, LXI (pág. CVII, nota).

[38] J. MONTESINOS, *Cadalso, o la noche cerrada*, en «Cruz y Raya» (abril 1934).

[39] Sobre el influjo de todos estos poetas, vid. A. PEERS, *The influence of Young and Gray in Spain*, en «Modern Language Review» (1926), XXI, y G. DÍAZ-PLAJA, *Introducción*, 138 y ss. (sobre Gessner), y 242-246 (sobre Young). Alusión a España, muy importante, hay en los trabajos de P. VAN TIEGHEM, *La poésie de la nuit et des tombeaux* y *Les idylles de Gessner et le rêve pastoral*, reunidos en el tomo II (1930) de la obra citada en la nota 21.

[40] Cf. VALMAR, LXI, pág. CVI. Sus obras poéticas se publicaron con el título de *Ocios de mi juventud*, durante su estancia en Salamanca, en 1773. Fueron reimpresas en el tomo III de la Ed. de Madrid de 1821, y por Valmar, en el tomo citado de la BAE, 248-276.

[41] BAE, LXI, pág. CLXXXV, nota.

[42] Le escribía fray Diego, en 1776: «Recibo la de V. S. con el Pope, que leeré tantas cuantas basten para tomarlo de memoria, meditar mucho sus bellezas, seguirle el genio y revestirme de su espíritu». Cf. BAE, LXI, pág. CXI, nota 5.

[43] JOVELLANOS, *Obras*, BAE, t. XLVI, 38.

[44] BAE, LXI, pág. CXI, nota 4.

[45] Véanse estas y otras noticias en BAE, LXI, pág. CXI, nota 5.

[46] P. HAZARD, *op. cit.*, 294.

[47] *Poesías del M. Fr. Diego González, del Orden de S. Agustín. Dalas a luz un amigo suyo. Con las licencias necesarias. En Madrid, en la imprenta de la Viuda e Hijo de Marín.* Año de 1796. Se publicaron *Poesías inéditas de F. D. G.* en «Ciudad de Dios», XXV. León Verger editó una versión del celebre poema *El murciélago alevoso*, en la Rev. Hisp. (1917), XXXIX, 296-301, con notables variantes. Verger supone, razonablemente, que *Liseno* alteró algunas veces el texto original de las obras de *Delío*. El padre Fernández dice, en efecto, en su prólogo, que presenta las poesías de fray Diego *purificadas y netas*. Para nuestras citas, seguimos la edición de Valmar. BAE, LXI, 181-203.

[48] BAE, LXI, 178, nota.

[49] Para un conocimiento más exacto de este poeta, debemos esperar la publicación del libro de César Real, *Iglesias de la Casa en Salamanca* (tesis doctoral de 1931).

[50] Vid. algunos fragmentos en BAE, LXI, págs. CXIX-CXX.

[51] R. FOULCHÉ-DELBOSC publicó algunas poesías inéditas en la Rev. Hisp., II (1895). Utilizamos la edición de Valmar en la BAE, LXI. Una noticia de la defensa de Tojar, debida a M. Villar, puede verse en este último volumen, págs. 411-414.

[52] Utilizando este nombre, se corre el riesgo de sufrir un error de perspectiva al supeditar los caracteres culturales de este período a los del que habrá de seguirle. En este error cae continuamente el, por otras razones admirable, libro de I. L. MCCLELLAND, *The origins of the romantic movement in Spain* (Liverpool, 1937). VAN TIEGHEM asegura que se puede y se debe describir el prerromanticismo como si el romanticismo no hubiera existido nunca (*op. cit.*, II, páginas VII). Esto es evidente; pero la designación queda sin apoyo. Nos proponemos no abusar de ella.

[53] JOVELLANOS, *Obras*, BAE, XLVI, 496.

[54] *Ibid.*, 1-2.

[55] *Ibid.*, 3.

[56] Consultese: A. MOREL-FATIO: *La sátira de Jovellanos contre la mauvaise éducation de la noblesse*, Bibliothèque des Universités du Midi (1899), reseñada por R. MENÉNDEZ PIDAL en RABM (1900), IV, 431-436); E. MERIMÉE, *Jovellanos*, RH (1894), I; RUBIÓ Y ORS, *Jovellanos considerado como poeta y como prosista* (1896); A. TORRES-RIOSECO, *G. M. de J., poeta romántico*, Rev. Est. Hisp. (1928), I.

[57] La importancia de Forner es mucho mayor como prosista. La mayor parte de sus obras están inéditas en la Bibl. Nac. Un nutrido grupo de poesías fué publicado por VALMAR, BAE,

LXIII. Sobre su concepción de la poesía, vid. su *Cotejo de las églogas que ha premiado la Real Academia de la Lengua*, edición, prólogo y notas de F. LÁZARO (Salamanca, CSIC, 1951), y el estudio de M. JIMÉNEZ DE SALAS, *Vida y obras de D. J. P. F.* (Madrid, CSIC, 1945).

[58] *Vida de D. Nicolás F. de Moratín*, BAE, II, pág. XVIII.

[59] E. COTARELO, *Cartas de Cadalso a Iriarte*, en «La España Moderna» (1895).

[60] Carta a Jovellanos, 2-VIII-1777, BAE, LXIII, 77.

[61] El prólogo está reproducido al frente de las poesías de MELÉNDEZ VALDÉS, BAE, LXIII.

[62] Sobre la vida y la obra de M. V., consúltese: M. J. QUINTANA, *Vida de M. V.*, BAE, XIX; TERRÓN DE LA GÁNDARA, *Homenaje a la memoria de D. J. M. V.* (Madrid, 1900); JOSÉ SOMOZA, *Una mirada en redondo a los sesenta y dos años* (publicada por J. R. Lomba, Madrid, 1904); E. MERIMÉE, *Etudes sur la littérature espagnole au XVIII siecle: M. V.*, Rev. Hisp. (1894); AZORÍN, *De Granada a Castelar* (Madrid, 1922); J. M. COSSÍO, *En torno a la poesía de M. V.*, Bol. M. P. (1925), VII; E. ALARCOS, *M. V. en la Universidad de Salamanca*, Bol. Ac. Esp. (1926), XIII; F. MUNSURI, *Un togado poeta: M. V.* (Madrid, 1929); P. SALINAS, *Los primeros romances de M. V.*, Hom. Pidal, II, (1925); IDEM, selección de poesías de M. V. y prólogo, en Clásicos Castellanos, LXIV, 2.ª ed. (Madrid, 1941); A. GONZÁLEZ PALENCIA, *M. V. y la literatura de cordel*, Rev. Ayunt. Madrid (1931); A. RODRÍGUEZ MOÑINO, *D. J. M. V.: nuevos y curiosos documentos para su biografía* (1798-1801), Rev. Ayunt. Madrid (1932); G. DÍAZ-PLAJA, *Introducción;* A. RODRÍGUEZ MOÑINO, *Poesías inéditas de M. V.*, Madrid, 1954.

[63] *Obras*, III, I.

[64] Cf. GONZÁLEZ PALENCIA, *art. cit.*

[65] BAE, LXIII, 85.

[66] MELÉNDEZ nombra a Young varias veces en sus cartas y en sus versos. Vid. Cossío, *art. cit.*

[67] Las principales ediciones de Meléndez son las siguientes: *Poesías* (Madrid, Ibarra, 1785), *Poesías* (tres vols.) (Valladolid, 1797); *Poesías* (cuatro vols.) (Madrid, 1820). La colección publicada por Valmar, BAE, LXIII, es la más completa hasta la fecha. Sobre otras obras de Meléndez, vid. P. Salinas, ed. cit., pág. XXIX y ss.

[68] Textos: *Poesías*, en BAE, LXVII; *Obras completas* (Madrid, 1897-8): Estudios: *Obras inéditas de D. M. F. Q.*, precedidas de una biografía del autor por su sobrino D. M. J. Quintana y de un juicio crítico por D. Manuel Cañete (Madrid, 1872); M. MENÉNDEZ PELAYO, *Q. considerado como poeta lírico* (1887), en «Estudios y Discursos», Ed. Nac. C.S.I.C., IV, (1942); E. PIÑEYRO, *M. J. Q. Ensayo crítico y biográfico* (París-Madrid, 1892); E. MERIMÉE, *Les poésies lyriques de Q.*, Bull. Hisp. (1907).

[69] M. PELAYO, *Ideas estéticas*, Ed. Nac., III, 403.

[70] VALMAR recoge la autobiografía, algunos artículos, todas las poesías publicadas por el autor en 1842 y otras varias inéditas, en BAE, LXVII. Vid. J. R. LOMBA, *Obras en prosa y verso de D. J. S.* (Madrid, 1904).

[71] Sobre esta escuela, vid.: A. LISTA: *De la moderna escuela sevillana de Literatura*, Rev. de Madrid (1858); ANTONIO ALCALÁ GALIANO, *De la escuela literaria formada en Sevilla a fines del siglo próximo pasado*, en «Crónica de Ambos Mundos» (1860); A. LASSO DE LA VEGA, *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana, en los siglos XVIII y XIX* (Madrid, 1876).

[72] Impreso, por vez primera, en Madrid, 1808.

[73] Sobre Marchena, consúltese: G. BONO Y SERRANO: «Miscelánea religiosa, política y literaria» (Madrid, 1870), 308-322 (en parte, recogido por Valmar, al frente de los versos de Marchena, publicados en la BAE, LXVII); MOREL-FATIO, *D. J. M. et la propagande révolutionaire en Espagne en 1792 et 1793*, Rev. Historique (sept-oct. 1890); M. PELAYO, *El abate M.*, en «Estudios y discursos»... (Madrid, CSIC, 1942), IV; E. ALARCOS, *El abate M. en Salamanca*, Hom. M. Pidal, II (1925), 457-465); R. S. SCHEVILL, *El abate M. and french tought of the eighteenth century*, Rev. Litt. Comp. (1936), XVII. Sus *Obras* fueron publicadas por M. Pelayo en dos volúmenes (Sevilla, 1896).

[74] Consúltese: *The life of the rev. J. B. M. written by himself*, tres vols. (Londres, 1845); A. ALCALÁ GALIANO, «Crónica de Ambos Mundos» (1860); GLADSTONE, B. M., «La Esp. Mod.» (1894); E. PIÑEYRO, *B. W.*, Bull. Hisp., (1910); F. ROUSSEAU, *B. W.*, Rev. Hisp. (1910); M. MÉNDEZ BEJARANO, *Vida y obras de D. J. M. B. C.* (Madrid, 1921). Las poesías fueron publicadas por Valmar, BAE, LXVII y M. Bejarano, *op. cit.*

[75] Vid. M. ARTIGAS, *El soneto «Death and Night»*, B. of Sp. Studies (Liverpool, 1924); VIRGILIO O. SORDELLI, *La noche primera en El Criticón de Gracián*, Bol. Ac. Arg. Letras, IV (1936).

Alegoría de la Paz, pintura de José Aparicio (Madrid, Academia de San Fernando). Godoy presentando a Carlos IV la figura de la Paz, con motivo de la Paz de Basilea, firmada en 1796.



Godoy como protector de la instrucción, pintura anónima de escuela española del siglo XVIII, quizás obra de Antonio Carnicero (Madrid, Academia de San Fernando). Godoy sujeta con la mano izquierda un libro de Pestalozzi, en que aparece el retrato del autor; en el arquitrabe del templo clásico del fondo se lee la inscripción: "A la educación de los españoles".



La Duquesa de Alba, por Goya. María del Pilar Teresa Cayetana Manuela, protectora del teatro y entusiasta de las corridas de toros, «empleaba el tiempo agradablemente... en cantar tiranas y envidiar a las majas».

LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA NEOCLÁSICAS

por

AGUSTÍN DEL SAZ

El neoclasicismo en el teatro. Caracteres y etapas

Hemos de concretar el teatro neoclásico dentro de determinados límites. La carencia de un estudio del mismo constituye una laguna en la dramática hispana. La crítica lo ha menospreciado. Disponemos de una nutrida erudición en torno al tema gracias a Menendez Pelayo [1] y de una extensa nómina de escritores y obras que, por lo menos históricamente, reclaman una ordenación crítica ya que, entre tanta pieza teatral, han de surgir obras de valor que justifiquen tal investigación [2]. Su justipreciación y catalogación puede hacerse dentro de los límites que fijó Menéndez Pelayo: o sea entre la *Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies* (1737 y reimpresión de Llaguno en 1789) de don Ignacio de Luzán que abre este inquietante período, y la *Poética* (1827) de Francisco Martínez de la Rosa que lo cierra. Si Luzán, lleno de titubeos porque admira el teatro barroco, comienza la intolerancia neoclásica; el ecléctico Martínez de la Rosa, ya inficionado de romanticismo, es la última voz que la defiende.

El siglo XVIII fué eminentemente crítico y revisionista y así fué su teatro cuyas mejores obras son satíricas. Esto supuso una trama de afirmaciones y negaciones interminables. En principio la fatiga ante las formas barrocas creó una reacción favorable a la vuelta a la norma clásica. Los motivos grecolatinos tuvieron nueva vigencia. La norma literaria era Aristóteles, interpretado a la manera de Nicolás Boileau, el preceptista francés del XVII. Los modelos habían de ser también franceses: Corneille y Racine para la tragedia; Molière para la comedia. La razón clásica y la moral — imponiéndose a idealidades y pasiones — predominaban. El razonable prejuicio aherrojaba los derechos del corazón. En estilo, una especie de sobriedad retórica; en el fondo, el yo roussoniano, contradiciendo con su sentimentalidad toda la técnica y estructura dramáticas del neoclasicismo.

El teatro neoclásico fué una mezcla de influencias extranjeras que pueden graduarse a la vista de las traducciones. El predominio de lo francés — norma del Estado Español bajo la dinastía borbónica que comienza el siglo — llegó a ser tan fuerte en lo académico como en lo social que creó una poderosa reacción antiextranjerista. Ésta culminaría en el siglo XIX en la galofobia triunfante con la Guerra de la Independencia Española y que se concretaría con el nacionalismo romántico. Todas las circunstancias prepararon al público español para sentir una repugnancia instintiva hacia un teatro tan fuera de su carácter ya que en él predominaba la razón sobre los sentimientos. Por esto fué impopular y los que lo atacaron, como Ramón de la Cruz con sus sainetes paródicos, llegaron a la cuspide de su popularidad. Los valores de la dramática neoclásica han sido prejuzgados. Sin embargo convendría una revisión, abrirse paso entre la erudición acumulada y llenar el vacío que el teatro neoclásico sigue representando. Hasta ahora se suele pasar rápidamente del barroco a la reacción romántica, rehuyéndolo.

El teatro neoclásico significó la tendencia técnica a someterse estrictamente a las reglas y preceptos — por lo que la escuela se llamó PRECEPTISMO — que se querían relacionar — a través de *L'Art Poetique* de Boileau — con la *Poética* de Aristóteles. Frente al barroquismo calderoniano, esta nueva tendencia a la norma y a la sujeción representó una vuelta al clasicismo que se llamó NEOCLASICISMO. Una apreciación generalizadora del teatro neoclásico español quedaría casi reducida a la observación de las *unidades dramáticas* [3] en realidad las de tiempo y lugar, ya que la de acción - no obstante las apreciaciones que de ella en el teatro español anterior hicieron los fanáticos del neoclasicismo — siempre se había observado. No obstante la crítica contraria a los neoclásicos consideró las normas teatrales y preceptivas en general tan alejadas del modelo aristotélico invocado que lo denominó también *pseudopreceptismo*. Su símbolo humano era el empacatado y severo dómine de las reglas y de la moral y cuyo atuendo — casi uniforme — quedaba caracterizado por las gafas y la empolvada peluca. El preceptista español fué Ignacio de Luzán que influído por Boileau y por los maestros italianos especialmente Muratori, publicó su *Poética* (1737) en que mostró su devoción neoclásica que había de ser exagerada por discípulos como Nasarre, Montiano y Velázquez.

Un estudio a fondo de este teatro nos permitiría observar que se inicia en el mismo siglo XVII bajo los monarcas de la Casa de Austria. El afrancesamiento, la admiración por los grandes escritores cortesanos de Luis XIV, el empleo de sus temas y el sometimiento a las tres unidades eran ya muy sensibles desde las postrimerías de los Austrias cuando, como en toda Europa, se dejaba sentir la influencia gálica. Las traducciones y arreglos del francés habían comenzado ya. Las influencias son mutuas y abren paso a un doble estudio: a) influencias españolas en el teatro clásico francés; y b) influencias francesas en el teatro español del siglo XVII. Las primeras son bien conocidas de la crítica mundial; y en cuanto a las segundas han de ser mencionadas aquí por lo que significan para el teatro neoclásico español. Esta etapa de su iniciación en el siglo XVII y principios del XVIII llevaría a estudios ya iniciados en el XIX como los que estudian las de Corneille en Juan Bautista Diamante (1625-1687) o las de Racine en José de Cañizares, continuador en la primera mitad del siglo XVIII de la escuela de Calderón [4].

Esta primera etapa neoclásica de España que se inicia en las artes y en las letras del siglo XVII se afirma en una segunda que corresponde a la primera mitad del siglo XVIII. El tránsito al neoclásico se da bajo la misma escuela calderoniana de la que son exponentes Zamora y Cañizares. El fervor gálico intensificado por las modas sociales de la corte afrancesada de Madrid desde la entrada en ella como rey de España de Felipe V, nieto de Luis XIV, hecho importantísimo que coincide casi con los comienzos del siglo (1701). La instauración de la Casa Borbón en España hace más intenso el afrancesamiento pero, como ya se ha advertido, sin esta dinastía hubiese sido lo mismo ya que fué sólo un episodio de época más del prestigio francés en Europa. El afrancesamiento del teatro español iba a ser oficial e indeleble. El teatro neoclásico que sólo había triunfado en Francia iba a ensayarse en los escenarios españoles. Pero a pesar de sus apoyos oficiales inolvidables y del aplauso de la crítica — el afrancesamiento fué tan fuerte que se dió el caso de que el polemista Forner que era un declarado misógalo, «veneraba la autoridad de los franceses en el teatro» — nunca tuvo popularidad en España.

Predominaría pues lo francés en el teatro español pero no pueden olvidarse otras influencias como las italianas que fueron muy fuertes en España y de las que hay abundantes ejemplos como los del teatro político de Alfieri.

Prescindiendo, pues, de la etapa preneoclásica del siglo XVII podríamos establecer tres momentos del teatro neoclásico: a) Iniciación: Desde los comienzos del siglo XVIII e instauración de la Monarquía Borbónica hasta el reinado de

Carlos III (1759); b) Plenitud: Desde este monarca hasta el final de la Guerra de la Independencia Española (1814); y c) Decadencia: Hasta 1827 en que se publica la *Poética* de Martínez de la Rosa.

Etapa de la iniciación neoclásica (1701-1759). Las traducciones [5]

El teatro barroco calderoniano es una fuerte cadena de nuestro teatro clásico que no pudo ser interrumpido en el siglo XVIII aunque sí llegó a su madurez y consunción. Los tratadistas neoclásicos han considerado nuestras tragedias desarregladas y nuestro público incapaz de incorporarse en aquella época a la finura neoclásica. A mediados del siglo XVIII Montiano se lamenta de los públicos que concurren a las representaciones barrocas como *Los Áspides de Cleopatra*, *El Tetrarca de Jerusalén*, *Reinar después de morir* y otras, «sin que les retraiga el terror, y la lástima, a que los mueven los tristes acaecimientos de que se componen». Pero aunque se divierte el público con galanteos indecentes y perjudiciales a las costumbres y con los «cuatro chistes de Prado, Puerta de Sol, Lavapiés o Barquillo» y con «la vistosa disposición y manejo de tramoyas y bastidores», ya nos advierte Montiano que «no por eso abandonan enteramente las comedias, que se ajustan al Arte, por más que no le entienden; ni los sujetos Trágicos (por más que no tengan la debida majestad y decoro) que parece que repugnan a su embeleso dominante. Qué sería — agrega — si estuviesen con todo el rigor de la ley» [6]. Y, tres años después, insistiendo en sus opiniones agregaría: «No ignoro que el vulgo de nuestra nación, blasfemará, o hará mofa de tan rígida observancia, porque acostumbrado al cascabel, y botón gordo le será insufrible tanta seriedad; y más si ve que se abandonan los fandangos, las tonadillas, y aquella interminable insipidez de sus «Majos» y «Majas», que es hoy el favorecido objeto de todas sus delicias» [7].

En cuanto a los locales dedicados a las representaciones tuvo que avanzar el siglo para que los corrales fuesen adquiriendo algún parecido a lo que hoy entendemos por un teatro. Leandro Fernández de Moratín decía en su *Discurso a las Comedias* [8] que el primer teatro que adquirió forma de tal fué el de los Caños del Peral «donde una compañía llamada de los Trufaldines hizo óperas y algunas comedias italianas». El marqués don Aníbal Scoti, mayordomo mayor de la reina Isabel de Farnesio, hizo varias obras de consideración en aquel teatro por los años de 1738 dándole mayor comodidad y ornato y en él continuaron los italianos por algún tiempo haciendo sus farsas de representación y de música. Dos corrales más se habilitaron entonces como teatros. Las impropiedades y anacronismos estaban a la orden del día como en toda Europa y, según Moratín, dos axiomas predominaban: 1.º que las obras de teatro sólo quieren ingenio; y 2.º que las reglas observadas por los extranjeros no eran admisibles en la escena española. La visión del teatro hasta los Moratines no es muy elevada de calidad. Lo advirtió Moratín hijo: «El teatro tiranizado por copleros estúpidos, administrado por cómicos del más depravado gusto, sostenido por una plebe insolente y necia, sólo se alimentaba de disparates» [9]. Esto justificaba las traducciones y también las burlas contra la moda de traducir. Ya decía Romea que su *El Escritor sin título* (Ed. Madrid, 1790) era traducido «del español al castellano».

Pero no debe desconocerse la importancia de las traducciones. Fué también Montiano el que, al defender a los españoles de las acusaciones de no haber sabido escribir regladamente, la hizo notar. «Llevados del mismo gusto, han traducido también los españoles con singular acierto algunas tragedias; y los más de ellos no son vulgares entre los más señalados críticos» [10]. Menéndez Pelayo se separa de la opinión que supone como primera aparición del drama francés en España la traducción que hizo don Francisco Pizarro Piccolomini, mar-

qués de San Juan, en variedad de metros, del *Cinna* de Corneille, con que se inicia el teatro neoclásico. Señala como antecedentes, además del *Honrador*, de Diamante, los de Peralta Barnuevo. Indudablemente la traducción de Piccolomini es muy importante. La imprimió sin su nombre en 1713 y la reimprimió en 1731. Fue hecha «con tal acierto y con tanta alma, que si pudiera ser verosímil la metempsícosis, de los antiguos errados Philósophos se pudiera creer, que la del Autor y del Traductor era la misma», según decía la aprobación de don Juan de Farreras. El prestigio de esta traducción persistió en el siglo XIX [11]. La traducción parece que fué hecha pensando más en la lectura que en la representación. No le faltaban libertades como las métricas, distintos versos y hasta asonantes en una misma escena. Literalmente traducida, aunque no le faltaba oscuridad y hasta incorrecciones, conseguía la debida fuerza.

Las traducciones de Corneille, Racine y Molière merecen ser estudiadas. Si en las de Corneille se distinguió Piccolomini, en las de Racine fué Llaguno y Amírola con la de *Atalía* (1754), en excelentes versos. La crítica la ha señalado por su habilidad aunque haya sido objetada como en una carta de Garcichotorena que en extremo galófilo llega a pedir que las traducciones observen fielmente los versos pareados y las construcciones francesas [12]. También tradujeron a Racine otros escritores del XVIII como José de Clavijo y Fajardo, M. H. (Margarita Hickey y Pellizoni) traductores de *Andrómaca* y el propio don Ramón de la Cruz que tradujo *Bayaceto*. También son traductores de Racine, Cañizares (primera parte de *El Sacrificio de Ifigenia*), Saturio de Iguren (Juan de Trigueros) que traduce *Británico* (1752) con un extenso prólogo inicial, Pablo de Olavide *(Fedra y Mitrídates)*, Enciso Castrillón *(Ester)*, y algunos anónimos como *Ifigenia en Aulide* y *Mitrídates*.

Entre los traductores de Molière destacaron Iriarte, Ramón de la Cruz con *Enferma de mal de bodas* (1757) arreglo de *Amor médico* de Molière; el abate Marchena, traductor en verso del *Hipócrita* y *El Misántropo*, y sobre todo Leandro Fernández Moratín con sus dos arreglos *(La Escuela de los Maridos* y *El Médico a palos)*, de los que más adelante hablaremos. Algunos de los traductores del francés traducen subvencionados para el teatro de los Sitios Reales ya que las traducciones fueron impulsadas bajo Carlos III por Aranda y Grimaldi. Las que se representaban lo eran para teatros domésticos u oficiales. El pueblo continuaba sus devociones a Calderón y a su escuela. El juicio sobre las traducciones del francés no es favorable. Se tradujeron «por lo general malditamente», dice Menéndez Pelayo [13], sobre todo los escritores franceses que constituyen listas de gran extensión en las que junto a los grandes maestros galos, aparecen figuras de segundo orden como Destouches traducido por Iriarte y Clavijo que elaboró la de *El Vanaglorioso*; como Legouvé, cuyas obras serían después grandes éxitos para Máiquez o como las de Ducis cuyo *Otelo* tradujo don Teodoro de la Calle como La Chausseé que había sido traducido por Luzán *(La razón contra la moda*, comedia*)* etc. Los traductores de teatro francés son, por tanto numerosos como Messeguer, Plano, Ramírez de Arellano, Enciso Castrillón, etc. Menéndez Pelayo, como antes Capmany, admira la valentía que suponen ciertas traducciones en las que se incorporaban giros e imágenes a nuestro idioma aunque no deja de censurar acremente los pésimos versos en que algunas se hacen. Arriaza fué de los que más duramente atacó a los traductores del teatro francés. Menéndez Pelayo consideró como un verdadero modelo de crítica, aunque agresiva, la de «entreacto» que hizo Arriaza a la traducción que don Teodoro de la Calle dió de *Blanca y Moncasín o los Venecianos*, tragedia en cinco actos de Arnault. Como dramaturgo el francés Voltaire fué profusamente traducido: así pueden citarse *Zaira* que traducen Olavide y Huerta que la españoliza y obtiene un gran éxito *(La triunfante del amor y del cetro o la Xaira)*, *Mahoma* que traducen Rodríguez de Ledesma y arregla, además, Solís;

Semíramis por Clavijo; *El huérfano de la China* por Tomás de Iriarte, *Tancredo* por Bernardo de Iriarte, *Sofonisba* por José Joaquín Mazuelo; *La muerte de César* por Mariano Luis de Urquijo; *Alcira o los americanos* por Bernardo M.ª Calzada, *La Escocesa* por Ramón de la Cruz, etc.

El teatro de Italia también fué conocido y llegó a disputar su fama al francés. Goldoni fué muy representado en España. Cuando en 1787 Leandro Moratín conoce al comediógrafo italiano en París pudo decirle que en Madrid «se representaban con frecuencia y aplauso *La Esposa persiana*, *La Mujer prudente*, *El enemigo de las mujeres*, *La Enferma fingida*, *El Criado de dos amos*, *Mal genio y buen corazón*, *El Hablador*, *La Suegra y la nuera* y otras producciones estimables de su demasiado abundante cosecha» [14]. Pero aun llegó a interesar más — especialmente a principios del siglo XIX — el teatro de Victor Alfieri, curioso caso de misógalo que veía corromperse la lengua toscana bajo la influencia de Francia, y que, sin embargo, escribía afrancesado de vocablos y construcciones. Su tragedia *Orestes* fué traducida al castellano por Dionisio Solís [14 bis]. La representó el gran Isidoro Máiquez de quien era apuntador el traductor en el Teatro del Príncipe de Madrid el día 30 de mayo de 1807 con buen éxito. Leopoldo A. de Cueto estimó que «esta obra debe considerarse como dechado de traducción en el género a que pertenece» [15]. Lamentaba este crítico que no fuese conocida de los jóvenes y que no se la elogiase cuando tan pocas traducciones buenas podían encontrarse. Si Solís puede asegurarse que comprendió a Alfieri, Máiquez interpretó magníficamente los cinco actos en verso del *Orestes*. El público se cautivaba en emoción ante escenas como la del acto II en que Orestes muestra a Pílades el hogar en que pasó las horas más felices y también las horribles del asesinato de su padre. La tragedia impresa llevaba un prólogo en que, aunque amigo de Moratín, defendió la libertad del teatro español exagerando su contraste con le francés [16]. Puede asegurarse que con ella se cerró el período de las traducciones abierto por la que hacía casi un siglo hizo el marqués de San Juan de *Cinna*. La popularidad de esta tragedia traducida fué tanta que años después se estrenó en Madrid una parodia de ella cuya fama ha llegado a los repertorios de nuestro siglo [17]. Solís tradujo además la *Virginia* de Alfieri que también traduciría Rodríguez de Ledesma.

En las traducciones de los clásicos grecolatinos sobresalieron el escolapio madrileño P. Pedro Estala y el jesuíta voluntariamente expulso don Pedro Montengón. El primero que lamentaba la corrupción de los temas helénicos en las tragedias de su tiempo, tradujo *Edipo tirano* (1793) de Sófocles y *Pluto* (1794) de Aristóteles. La primera de ellas iba acompañada de un discurso de 50 páginas sobre la tragedia antigua y moderna. Era un gran erudito y un gran español. Tanto en el discurso como en sus lecciones en la cátedra de los Reales Estudios de San Isidro, se mostró antipreceptista y comparó sabiamente la tragedia griega con la francesa. Entre los otros traductores de clásicos sobresalió también como helenista Montengón que tenía acabadas en 1820 las traducciones en endecasílabos de las tragedias de Sófocles: *Agamenón*, *Egisto y Clitemnestra*, *Edipo* y *Antigona y Emón* de grandes méritos.

Cuando el gusto francés se desacreditaba y a medida que corrían brisas prerrománticas, comenzó el interés por los escritores ingleses. Aunque José Marchena — a quien Menéndez Pelayo llama «volteriano rezagado» — considera a Shakespeare como «lodazal de la más repugnante barbarie», una obra tan fuera de las reglas como *Hamlet* es traducida por Ramón de la Cruz a través del francés Ducis; y por Leandro Moratín, directa e íntegramente con profusas anotaciones en 1798 como después veremos. Ya empieza el interés romántico y se van conociendo también los alemanes como Schiller a traves del francés. En la época de Moratín también fué conocido en España el hoy olvidado Augusto F. von Kotzebue cuyos dramas gustaban al público como *La Reconciliación o*

Misantropía y arrepentimiento del que Solís hizo un buen arreglo, y en el que, como en tantos otros de finales del XVIII o principios del XIX, campean sentires románticos.

Hubo traducciones muy valientes (Menéndez Pelayo cita con elogio, además de Solís, a Saviñón y a Juan Nicasio Gallego); pero también las hubo inestimables. Una idea de sus deficiencias puede dárnosla aquella frase de Leandro Moratín a propósito de aquellos cinco volúmenes de *Teatro Nuevo Español* (1800-1801) que hizo imprimir la Dirección de la Junta de Teatros en los que figuraban traducciones que, a juicio del meticuloso escritor, «necesitaban traducción». Sin embargo, sería ligereza no advertir la importancia que tuvieron para el desarrollo del arte teatral así como la opinión y crítica que desarrollaron.

La tragedia neoclásica. Tomás de Añorbe. Agustín Montiano y Luyando

Montiano nos dió una definición de tragedia y un modelo de ella en su *Virginia* [18]. Concebía la tragedia como «la imitación de una acción heroica completa a que concurren muchas personas en un mismo paraje, y en un mismo día; y que consiste su principal fin en formar, rectificar las costumbres, excitando el terror y la lástima». Llamaba a la tragedia «poema» y con ello parecía afirmar que su lenguaje propio era la poesía. En esta misma opinión se afirma Moratín que asegura que debe escribirse en verso y que «pinta a los hombres, no como son en realidad, sino como la imaginación supone que pudieron o debieron ser; por eso busca sus originales en naciones y siglos remotos» [19]. La crítica exigía a los personajes de la tragedia por lo menos que no fueran viles o degradados. Don Agustín Montiano en su Discurso alude a Tomás de Añorbe y Corregel, capellán del Convento de la Encarnación de Madrid, que era autor de comedias cuyos pintorescos matices quedan expresados en sus títulos (*Los amantes de Salerno*, *Cómo luce la lealtad a vista de la traición*, *La encantada Melisendra y Piscator de Toledo*, *Nulidades del amor para casas particulares*, *Princesa, ramera y mártir* y hasta una veintena que dicen escribió). Sus comedias van antetituladas unas como «nuevas» y otras como «famosas» aunque puede que ni una ni otra cosa sean. Su comedia *La virtud vence al destino*, citada como ejemplo en una Literatura moderna, se representaba en Madrid en 1735. Pero se conserva recuerdo de una tragedia de Añorbe titulada *Paulino*, inspirada, según parece, en el *David perseguido* de Lozano. La crítica de su época no le fué favorable. Los dos prestigios neoclásicos — Luzán y Montiano — la censuraron contrariamente. Montiano la aludía así: «Aunque pudiera desecharse del número de las tragedias la de Paulino, de don Tomás de Añorbe Corregel, impresa en el año 1740, porque es demasiada la ignorancia y debilidad con que está escrita; no obstante, hago esta memoria, porque no se eche de menos como reciente; y porque no crean los ignorantes, si leen su prólogo y su portada, que son así las tragedias francesas, que dice imita. Difieren mucho de imitación tan infeliz: cotéjenlo los aplicados; que yo no me hallo en ánimo de malgastar el tiempo» [20]. Es natural que tan adversa crítica encontrase eco después en Leandro Moratín que asegura que en las obras de Añorbe «nada se encuentra que merezca elogio ni perdón». Y agrega «si hay alguna de estas piezas que pueda citarse como peor es, sin duda, el Paulino que el autor se atrevió a llamar tragedia, y de la cual hablaron Luzán y Montiano con el desprecio que merece» [21]. Descalificado por la crítica de su escuela no deja Añorbe de tener valores históricos ya que su voluntad de atenerse a los patrones franceses le sitúan en los comienzos y en las primeras tentativas de la tragedia neoclásica. No obstante, en *El Diario de los Literatos de España* (1737-1742) al dar cuenta de la *Comedia*

de la Tutora de la Iglesia, se dice que Añorbe había publicado antes otras ocho «que no se someten a las tres unidades ni cabe en tanta variedad de sucesos, poder observar ninguna de ellas» [22]. ¿Sería esta la verdadera causa del desprecio neoclásico? En *La Derrota de los Pedantes* Moratín hace aparecer a Añorbe.

En la vida de don Nicolás Fernández Moratín escrita por su hijo se alude a don Agustín Montiano y Luyando como «su compatriota y amigo, que, con menos ingenio y no inferior cultura y celo de nuestra opinión literaria, había publicado dos tragedias arregladas y decorosas que no se han representado nunca». Montiano había nacido en Valladolid en 1697 y murió en Madrid en 1764 rodeado de prestigio oficial. Perteneció a la Secretaría de Estado como Oficial Mayor, Consejero de S. M. y subsecretario de la Cámara de Gracia y Justicia. Miembro de número de las tres Academias, fué fundador de la de la Historia y su Director Perpetuo. También perteneció a la de los Arcades de Roma con el nombre de Leghinto Dulichio. Hombre nacido en el siglo XVII, su poesía tuvo algo del barroquismo; pero en la dramática — obra ya de su madurez — mostró un pleno asentimiento al neoclasicismo francés que había de rectificar en sus últimos escritos. En la historia de la tragedia española su nombre es imprescindible. Sus ya citados «Discursos sobre las tragedias españolas» y sus dos únicas tragedias — *Virginia* y *Ataúlfo* — incluídas en ellos como demostración práctica de los conceptos emitidos, le muestran un formidable conocedor de nuestras tragedias. Con un fin patriótico — «el impulso del amor a la patria» — y como defensor de la «ancianidad, número y circunstancias» de nuestras tragedias y de que las tenemos en más cantidad «perfectas y según arte» que franceses, italianos e ingleses. Correspondiendo al tono crítico del siglo es en realidad una réplica a los editores franceses de nuestro teatro que aseguraron que en castellano no había tragedias [23]. Montiano demostró que él había leído el teatro español y sus tragedias y a ellas desde el siglo XVI dedicó su bien intencionada crítica que, a pesar de su ingenuidad, resiste muy bien y se lee con interés, no obstante los dos siglos que sobre ella han pasado. En esta magistral monografía llega hasta sus contemporáneos que en verdad no quedan muy bien librados como Añorbe. En el segundo discurso, además de agregar nuevos nombres investigados plantea temas de interés como el empleo de pastores en la tragedia, y algunas generalidades como al tratar de los apuntadores y de sus ventajas e inconvenientes. También consignó los elogios extranjeros como el que hizo Riccoboni de la representación en España [24]. Las ideas de Montiano son imprescindibles para el estudio de la tragedia hispana y también para conocer el pensamiento de los autores neoclásicos. Su fervor por las unidades dramáticas le hizo decir que «no son como algunos creen, establecidas por voluntariedad o capricho sino por la naturaleza y la razón». Como un ejemplar «que restablezca en parte el crédito» y rumbo que imitar y mejorar acompañaba a su primer discurso *Virginia*, «tragedia que he procurado trabajar con algún estudio y desvelo». El abad Nasarre, académico y bibliotecario mayor del rey, la censuró como «ajustada a las reglas de la razón, y uso que de los griegos y latinos y de todas las naciones cultas recogieron los escritores de la Poética». Montiano en el discurso que precede hace la autocrítica con arreglo a sus ideas de la tragedia sometida a las unidades a las que él agrega una no mencionada por Aristóteles, la *de carácter*, es decir que no se cambie en el curso de la obra «porque desdice infinito del orden natural, a que están sujetas las acciones humanas, que el soberbio o el ambicioso descubran y acrediten la vehemencia de estas pasiones en una parte que se proporciona a ellas; y que en otras de la misma especie procedan contra su genio nativo y dominante: el primero con humildad abatida, o prudente templanza; y el segundo con moderación, o sin anhelo e inquietud». Se atiene a la historia y conserva la fábula dentro de la verosimilitud y explica cómo no se pierde la dignidad de los personajes no obstante

que Virginia tenga padres plebeyos. Su tema clásico nos presenta la escena en el Foro de Roma. Virginia, prometida de Icilio, es deseada por el descompuesto Decenviro Apio Claudio, tirano de los romanos. Como espíritu del mal y su consejero obra su cliente Marco. Los senadores Horacio y Valerio, así como el pueblo, están al lado de Icilio; Publicia su aya y las damas romanas amparan a Virginia. En el acto tercero puede decirse que se concreta lo más intenso de la acción, casi el nudo y el desenlace a un mismo tiempo. Virginia ha rechazado al tirano. Éste idea un plan que realiza Marco: coge de la mano públicamente a Virginia y le dice que la siga porque ella es hija de una sierva suya y es su derecho llevarla consigo. El juicio de Claudio es que pase a manos de Marco. La llegada de Lucio, padre de Virginia, y sus razonamientos exasperan a Claudio que ordena a los lítores y soldados que se cumpla el mandato. Lucio pide que lo dejen preguntar a Virginia de cosas oídas en la infancia. Ya retirados padre e hija y cuando Claudio lanza a sus soldados contra Icilio, llegan los romanos con los senadores. Lucio que ha matado a su hija sale con el puñal ensangrentado:

Ya bárbaro (¡qué pena!), ya homicida,
(¡oh! ¡ahógueme el afán con que respiro!),
ya el pundonor quedó sin contingencia,
de este puñal al golpe destrozada
la beldad de Virginia; que gozosa
sacrificó su floreciente pecho,
por librar de tu antojo su pureza...

Icilio y sus hombres se arrojan contra el tirano que huye con los suyos. Tras una elegía de Publicia el aya («¡Ay tristes de nosotras! ¡Dónde iremos, que la aflicción, o el riesgo no nos halle!»), conocemos el fin de Claudio que Icilio con su puñal ensangrentado nos cuenta. El aya sentencia «que jamás la virtud quedó sin premio — ni se libró la culpa del castigo». Los monólogos de los personajes han ido escalonando la intensidad trágica y los endecasílabos con gran sobriedad han dicho siempre palabra enérgica en el estilo retoricista del género. El tema de Virginia lo había iniciado en el teatro español Juan de la Cueva en el siglo XVI. Ahora Montiano lo renovaba. Y lo habrían de seguir en el mismo teatro neoclásico el gran Alfieri y ya en el realismo el español Tamayo y Baus. El desarrollo de la tragedia de Montiano sigue a Cueva; pero parece intensificarse en cierto modo el procedimiento trágico ya que es la cólera de Icilio la que se arroja contra el tirano y no la sentencia del Senado. En Juan de la Cueva, Claudio se suicida en la cárcel y su cuerpo es arrojado al Tíber; en Montiano es Icilio el que nos cuenta su muerte mitad suicidio («el suyo esconde en el indigno seno — casi en el punto que descargo el mío: — de modo, que en la furia de su golpe, — puedo decir, que concurrí a matarle, — aunque no fuí el primero en ofenderle»). Los cinco actos de la tragedia de Virginia de Montiano conservan una unidad de acción que el autor en la de Juan de la Cueva observaba dúplice ya que la desarrollada en torno a Virginia estaba acabada en los tres primeros actos y luego continúa la de Claudio «con tan entera separación, que se nota el bulto» y «sin que la salve, el ser consecuente del antecedente; por la razón de que no es fácil reunir los afectos, que mueven los dos sucesos, como distan tanto el uno del otro hasta en las circunstancias». Pero Montiano admiraba en Cueva «maravillosos pasajes» como cuando Claudio describe su pasión amorosa o el espíritu poético del sueño de Virginia o el meritorio final de la tercera jornada». La robusta tragedia de Montiano contiene teóricamente todas las circunstancias trágicas aunque su concepción dramática no tenía nada de genial.

En el segundo discurso — publicado tres años después — apareció su otra tragedia *Ataúlfo* cuya escena se desarrolla en el Palacio de Barcelona y se

refiere a la historia del primer rey de los godos en España. Ataúlfo asegura al comienzo que su odio a los romanos pasó a vándalos, suevos y alanos. Esto complace a su esposa Placidia que es hermana del Emperador Honorio. Rosmunda, dama goda, que aspiraba al amor de Ataúlfo, manifiesta en un monólogo que sublevará a la plebe si no lo hace Sigerico. Constancio, embajador de Honorio, para la paz, amó a Placidia. Rosmunda exige a Sigerico lavar la afrenta de los godos antes de obtener su favor. Al terminar el acto primero, Valia en un monólogo plantea todos los conflictos (poder y cautela de Sigerico dispuesto a la violencia, rencor de Vernulfo, fines vengativos de Rosmunda, actitudes de Constancio y deseos de hacerle favorable, etc.) Sigerico crea la duda en el corazón de Ataúlfo sobre la paz y sobre las relaciones de Constancio y Placidia. Ataúlfo rechaza entonces la paz. Valia hace presente a Placidia que Rosmunda amó a Ataulfo y ahora finge inclinación a Sigerico. Cuando Rosmunda llega a decir la conformidad de Sigerico a las paces, interroga que cuándo se firman y, con este motivo, Placidia infunde en su ánimo confusión... En el acto quinto ante la corte, Sigerico ofende a Ataúlfo y anima a los godos a matarlo. Cuando Ataúlfo saca la espada para rechazarlo, Vernulfo lo mata a puñaladas. Valia anuncia que castigará el crimen de la muerte de Ataulfo que cae fuera del escenario. Vernulfo es muerto también y Valia anuncia la derrota de Sigerico. Al saberla Rosmunda se arroja por una ventana. Placidia dice que ve humear sus miembros rotos sobre las peñas... De esta tragedia el académico de la Española don Fernando Magallón en su aprobación de fecha 28 de febrero de 1753 dice «que sin avivar en el corazón la llama de las pasiones peligrosas, se puede lograr el fin principal de la tragedia, y sacar de este poema escarmiento y enseñanza». Tanto él como los demás censores de la tragedia elogian y destacan su mérito y observancia de las reglas. Entre ellos la del propio don Ignacio de Luzán que la recomienda al público porque «cortaría el curso al estrago, que las malas representaciones han causado y causan en las costumbres». Es, por tanto, discurso y tragedia, una digna continuación del primer tomo. Sin embargo, Montiano en sus últimos años cambió de gustos [26]. La estimación que de sus tragedias hicieron los extranjeros también varió. Lessing rectificó sus elogios de 1751 a la *Virginia* [27]. Sin duda Montiano tuvo la vocación de la tragedia y no le faltó capacidad de saber excitar el terror y la lástima. Es una cumbre de la tragedia neoclásica pero sus dos tragedias nunca se representaron. Esto demuestra que la escuela neoclásica no se afirmó en los escenarios españoles. Y que sus mejores cultivadores pertenecían más al campo de la erudición que al del arte. Así lo había comprendido ya la crítica final del XVIII como puede verse en la famosa Retórica de Blair cuyo juicio sobre Montiano se concreta así: «Más filólogo que poeta, no nos dió más que pruebas de que no ignoraba la teoría de esta composición» [28].

Plenitud del teatro neoclásico (1759-1814). La polémica en torno al teatro y su culminación con la prohibición de los autos sacramentales (1765)

La labor de afrancesamiento teatral iniciada por Felipe V y Fernando VI llega a su culminación bajo el reinado de Carlos III, en la segunda mitad del siglo XVIII. Bajo el último monarca citado puede destacarse el gran esfuerzo oficial por llegar a la creación de un teatro español neoclásico. Como época de literatura reglamentada hasta conoció un teatro oficial como el que se creó en los Sitios Reales (1768). El gobierno del conde de Aranda supuso un impulso inteligente, recomendando los dramaturgos neoclásicos e imponiéndolos a los actores que siempre tendían a rechazarlos ya que ellos conocían la indiferencia del público ante las obras afrancesadas. Los «corrales» mejoraron materialmente

no sólo en su policía sino en el aparato escénico. No caló el teatro afrancesado en el gusto español pero no podemos negar que con él España hizo notar su actualidad literaria en Europa. El imperio del neoclasicismo que se afirma con la prohibición de los Autos Sacramentales bajo Carlos III se extenderá en los reinados de Carlos IV, el intruso José I y Fernando VII. No obstante la lógica galofobia con que el patriotismo español se enfrentó a la invasión napoleónica, lo neoclásico permaneció aunque sus triunfos teatrales no fueron muchos ni llegaron a imprimir carácter. La escuela neoclásica, más o menos precariamente, sólo moriría con las libertades románticas. El prestigio de las instituciones borbónicas de cultura, mantuvieron viva la influencia. La impopularidad de Francia, cuando la invasión, fué el mejor freno a la desmedida carrera extranjerizadora. Pero la decadencia general del teatro no pudo detenerla ni la protección del Conde de Aranda ni la del ministro Grimaldi que tanto impulso dieron a obras originales y traducidas para el teatro de los Sitios Reales. Ya pudo escribir Leandro de Moratín que «el teatro agitado por las parcialidades de chorizos, polacos y panduros había llegado a su mayor corrupción» y describirnos el cuadro teatral diciendo que «en el género sublime hinchazón, oscuridad, conceptos falsos, metáforas absurdas; en el gracioso bufonadas truhanescas, chocarrerías, chistes obscenos, ninguna imitación de la naturaleza visible o patética, ningún precepto del arte que moderase o dirigiese los ímpetus de la fantasía» [29].

El problema sobre las comedias sometidas a reglas o preceptos está ya planteado a principios del siglo XVII en el Quijote de Cervantes [30] y en el poema didáctico de Lope de Vega titulado *El Arte nuevo de hacer comedias* (1609) alguno de cuyos versos *(encierro los preceptos con seis llaves)* son demasiado conocidos en la tradición literaria. Nada puede extrañarnos que, al seguir el problema planteado, en el siglo XVIII, se autorizasen testimonios del anterior como hace un famoso papel de Samaniego contra el españolista Huerta que se basa en una frase de Cervantes («Continuación de las Memorias críticas de Cosme Damián») que apasionó durante más de dos siglos a los eruditos. El normático siglo de la crítica tenía que intentar dilucidar la tradicional polémica. En ella se llegó al insulto (Huerta llamó «escarabajo» a Samaniego; Moratín, «pestilente» y «famélico» a Nipho). Menéndez Pelayo califica como «riñas de plazuela» los ataques literarios entrecruzados. Pero le polémica es una demostración de lo muchísimo que se leía, del interés y fervor de erudición de tantos ingenios estudiosos. Y, por encima de todos los argumentos de defensores y detractores, una evidente corriente nacional y una solidaridad para asirse al cable de la tradición incluso bajo la moda preceptística afrancesada. El ejemplo de Juan Pablo Forner, retoricista acérrimo, fanático de las reglas pero antienciclopedista y apologista de la España eterna que concede mil cosas al teatro tradicional del Seiscientos. Hay quien empieza galófilo como Capmany y acaba apasionado españolista que, como advierte Menéndez Pelayo, llega a impugnarse a sí mismo (cambio entre lo que escribía hacia 1776 y lo de principios del siglo XIX). Las concesiones que se hacen a favor del teatro del XVII son tan abundantes en los mismos detractores que el deslinde formal de los dos campos no es siempre muy fácil en el terreno documental. Persisten en atacar al teatro español Nasarre, Clavijo, los Moratines, Iriarte y Forner; en defender Romea, Nipho, Huerta y el P. Estala. Algunas figuras secundarias tienen el valor de enfrentarse con el afrancesado mundo oficial como el empleado de la Biblioteca Real José de Goyo Muniain que dice a los preceptistas «que no hacen más que graznar en vano contra las águilas a cuyos vuelos no alcanzan ni aún con la vista». La timidez de palabra y obra a veces es desconcertante como en Cadalso que, aunque defiende indirectamente al teatro español, es servil a las reglas francesas en su única tragedia.

Don Nicolás Moratín puede resumir el pensamiento adverso al teatro español: «Los extranjeros y algunos naturales se burlan de nuestras comedias y aún ha habido quien afirme que no tenemos una perfecta. Para agradar al pueblo no es preciso abandonar el arte, y si alguna comedia o tragedia escrita sin él agradare, no es por la precisa circunstancia de que están desarregladas, pues si las tales composiciones tuvieran el arte, serían el doble aplaudidas. Los errores de las comedias españolas son tantos, que en algún modo disculpan a los extranjeros, quienes con ridículas mofas y sátiras se han burlado de nuestros grandes autores, sin que les hayan valido tantos y tan grandes primores como se ven en sus dramas, porque como la obra está mal concertada en todo el cuerpo, no la libra de la crítica alguna parte, por más que no esté dañada». Los «primores» que reconoce no le impiden acusar a Lope de ser el «primer corrompedor» de nuestro teatro y a Calderón el segundo [31].

Entre los mejores defensores del teatro español, estuvieron los jesuítas en el exilio. Avivado en él su patriotismo y poseedores los más de gran cultura, dieron a la polémica resonancia en el extranjero. Hasta los procedentes de América, como el mexicano P. Francisco Xavier Alegre, intervinieron. El grupo más numeroso de los expulsos se había refugiado en Italia al amparo del Pontificado. Los escritores italianos, como la mayoría de los europeos, atacaron al teatro español. El francés Voltaire lo había calificado de «demencia bárbara». Los propios jesuítas italianos lo atacaban. La réplica de los desterrados españoles fué entusiasta, decidida y con un sentimentalismo patriótico exacerbado. Escriben estos religiosos en español y en italiano. Merecen citarse, entre otros, Antonio Arteaga y Antonio Eximeno; los PP. Juan Andrés y Tomás Serrano, ambos valencianos; y el catalán P. Javier Lampillas. Lo que Arteaga ha representado para la Estética; así como los aciertos del P. Andrés ya han comenzado a abrirse paso. La valiente defensa del P. Lampillas [32] es un ejemplo que basta para hacernos olvidar las «imprudentes exageraciones» de que nos habla Menéndez Pelayo. La gloria de estos jesuítas y sus aportaciones a la polémica y a la cultura pueden comprenderse en algunos estudios italianos [33]. El también jesuíta expulso Lorenzo Hervás y Panduro teoriza sobre motivos literarios y teatrales y nos da las normas de sus hermanos al resolver sus asuntos, reducidas principalmente a un criterio nacional de sustituir definitivamente los seres y creaciones mitológicas por los héroes nacionales de nuestra historia y leyenda [34]. Con estos desterrados la polémica salió al exterior con sus razones patrióticamente sentidas. Sobre lo que la polémica representó en general puede darnos una idea las palabras de Menéndez Pelayo: «La polémica en sí tiene tal valor que no hay episodio en la historia literaria del siglo XVIII que mejor nos haga comprender hasta qué punto se iba engrosando y haciendo cada vez más poderosa la vena latente de romanticismo» [35].

Pero el episodio cumbre de la polémica fué la prohibición de las representaciones de los Autos Sacramentales (Real Cédula de 11 de junio de 1765) con la que el Estado Español se colocó oficialmente al lado de los extranjerizantes y preceptistas. Dentro de la polémica, la que aludía a estas piezas sacras que tanta trascendencia habían tenido en España, fué la más violenta. Calderón y su teatro barroco recibieron los más duros ataques. Hablar de Autos Sacramentales era hacerlo del último gran dramaturgo del Siglo de Oro. Los ministros de Carlos III sólo resolvieron después de graves ataques de inspiración oficial. Los inició con virulencia José Clavijo y Fajardo en 1762; y, después de la resolución oficial, la polémica aun estaba incandescente en 1790. Menéndez Pelayo comenta así: «El gobierno de aquella era se había empeñado en civilizarnos a viva fuerza: prohibió los Autos, hizo callar a sus defensores, y obligo a los cómicos a representar, con insufrible hastío del público, traducciones del francés, o tragedias de escuela sin vida, ni calor ni energía» [36]. La serie de folletos

en pro y en contra constituyen una prueba elocuente de la capacidad y también del apasionamiento hispano. Sin embargo, pasados casi dos siglos, hemos de reconocer cuán injusta y antiespañola era la prohibición.

Antes de Clavijo ya se habían pronunciado en pro de los autos nada menos que Luzán; pero Blas Antonio Nasarre que tanta influencia tuvo en su época, lo hizo en contra como insoportable mezcla de lo divino y profano. Fué Clavijo el que, desde su periódico unipersonal de ensayos *El Pensador*, lanzó el dardo certero a la voluntad ministerial. Clavijo, bajo la protección de Aranda y Grimaldi, escribía sus artículos en la misma Secretaría de Estado. Había vivido en Francia y pensaba y sentía como un enciclopedista. Por esto en el número 9 de su periódico de dicho año 1862 solicitó del Soberano «prohibir como ofensivas y perniciosas al Catolicismo y a la Razón» dichas representaciones. Y, de acuerdo con la razón y bajo el manto de respeto al Catolicismo, quiso convencer a los católicos de «mediano uso de razón» de que debían sentir repugnancia ver «en un corral de comedias pintada una custodia sobre la cortina» y que personas poco recomendables representasen a las divinas. Con ello se repetían, más razonadamente, argumentos de Nasarre. En cuanto a las ideas literarias venían a concretarse en que en ninguna otra parte de Europa serían posibles tales representaciones. Nicolás Moratín razona así. «¿Es posible que hable la Primavera? ¿Ha oído usted en su vida una palabra al Apetito? ¿Sabe usted cómo es el metal de voz de la rosa?» [37]. Moratín hijo insistiría en los mismos extremos y también ampliaba los razonamientos de Nasarre. Así consideraba desacierto que la célebre Mariquita Ladvenant tuviera que decir palabras evangélicas como aquellas de que no conocía varón y que las gentes vulgares del patio y de las barandillas cuando las oían contestaban con «apostrofes hediondos». El mismo efecto producía la aparición de alguna otra semejante mujer, custodia en mano, cantando el *Tantum Ergo* [38]. Éstas fueron las grandes voces contra los Autos y, contra ellas, especialmente contra Clavijo, se levantó una verdadera tempestad de folletos a cuyos autores Moratín llamó necios pero que la crítica moderna ha justificado. De entre estos defensores contra corriente oficial, han de destacarse dos. Juan Cristóbal Romea (*El Escritor sin título*, discursos, 1763; reimpreso en 1790) que considera los autos la más legítima poesía sagrada y dramática («son dramas y muy dramas»), defiende su simbolismo basado en el de los mismos libros sagrados y la necesidad de que los represente cualquier actor ya que «todos somos indignos». Dice, «No se dignó Dios tomar forma de ciervo pues ¿cómo será extraño que lo represente el ciervo cuya forma tomó? Los signos y figuras con que se ha querido representar el divino ser han sido muchas veces tan humildes como el cordero, tan fuertes como el león, tan duros como la piedra y tan inflexibles como la vara?» A esta voz elocuente se une un típico periodista de época: Francisco Mariano Nipho, españolísimo redactor de numerosos periódicos entre 1759 y 1790. Contrario al enciclopedismo, constituye un curioso ejemplo de antipreceptismo con las mismas frases de los afrancesados. Defiende los Autos [39] y hace una importante antología [40]. Los defensores de los Autos fueron expresión típica del sentir hispano y hasta estéticamente los que los detractaban, como advierte Menéndez Pelayo, olvidaban que «confundían miserablemente la verdad con la verosimilitud poética».

Persistencia de la tradición literaria española durante el neoclasicismo. Refundiciones y arreglos

Aunque el espíritu academista pareció ahogar lo popular y nacional, no fué así. La polémica en torno al teatro demuestra ostensiblemente la réplica española a la tendencia oficial neoclásica y extranjerizante. Si por la tendencia natural del neoclasicismo debieron predominar los temas grecolatinos y franceses,

los de la leyenda y la historia españolas son muy numerosos. El teatro, reflejo vivo del siglo de la crítica, nos muestra que no fué un predio extranzerizante de los protegidos preceptistas. Los temas nacionales son demasiado abundantes. El mismo Menéndez Pelayo que no trató muy levemente a los neoclásicos españoles, con clara visión literaria nos dice: «Lo clásico español se transmite de modo continuo, aun en aquellas tragedias sujetas a las tres unidades dramáticas» [41]. La tradición de lo clásico español existió pues en el siglo afrancesado. Y, en efecto, aun bajo las más severas facturas neoclásicas, vivía el fondo legendario y tradicional español. Jamás se perdió este hilo de nuestro clasicismo nacional que tan briosamente había de entroncar con el romanticismo del siglo XIX. El siglo XVIII, anonadado por la polémica, desde sus primeras y más típicas publicaciones se nos muestra españolista. Revisemos por ejemplo una publicación tan expresiva como *Diario de los Literatos de España* (1737-1742) y veremos elogios para las obras de los clásicos españoles. Así se menciona *La crueldad por el honor* (artículo IV), editada en 1737; obras de Lope de Vega como *El marido bien ahorcado, La boda discreta* y *La dama melindrosa* (artículo IX del tomo V); etc. La misma *Poética* de Luzán bien estudiada refleja respetos y admiraciones inevitables hacia nuestro teatro. No es cosa de anotar las admiraciones que también escapan a los más fanáticos neoclásicos. Nicolás Fernández de Moratín en la Disertación que precede a *La Petimetra* ataca a Calderón pero en sus ataques hay gran admiración ya que encuentra en él «cosas altísimas» que hacen pensar a Menéndez Pelayo en «ciertos remordimientos»; Jovellanos dice que Calderón y Moreto eran «su delicia y probablemente a pesar de sus diatribas lo serán, mientras no desdeñemos la voz halagüeña de las musas» [42]. Forner polemiza sobre el teatro español entre 1784 y 1796, y, aunque ataca duramente en *Exequias de la Lengua Castellana* dice: «Os digo, en verdad, que conociendo yo muy bien cuánto se extraviaron del buen gusto muchos poetas de los tiempos de Felipe IV y Carlos II, prefiero sus sofismas, metáforas insolentes y vuelos inconsiderados, a la sequedad helada y semibárbara del mayor número de los que poetizan hoy en España, porque, al fin, en los desaciertos de aquéllos veo y admiro la riqueza y fecundidad de la lengua que pudo servir de instrumento a frases e imágenes tan extraordinarias pero en éstos no veo más que penuria, hambre de ingenio y lenguaje bajo y balbuciente» [43]; y así podrían encontrarse numerosos ejemplos. Ya en el pórtico del romanticismo Mariano J. de Larra podía escribir a propósito de *La Numancia* que «mucho nos gusta a los españoles la libertad, en las comedias sobre todo» [44]; y más adelante don Juan Valera decir con toda razón que «A los españoles, a pesar de las sátiras, de los preceptos, de los ejemplos de don Leandro Moratín, nos han gustado más las comedias de capa y espada que las de Terencio y Molière» [45]. Menéndez Pelayo insiste también varias veces en esta persistencia de lo nacional y considera la polémica como una especie de soldadura entre el siglo XVII y el XIX «puesto que la protesta nacional ni un solo día dejó de alzarse, simpática siempre a las muchedumbres» [46] y el mismo maestro nos asegura que «en cuanto a Calderón, a Moreto y a Rojas no hubo necesidad de resucitarlos porque ni un solo día habían dejado de ser representados e impresos» [47].

El inconmensurable movimiento de erudición del siglo XVIII removió todo nuestro tesoro literario y, por ello, fué un gran bien. Las imprentas españolas trabajaron más que nunca. Una prueba de ello son las reimpresiones y refundiciones que hasta cierto punto vienen a demostrar que nuestros escritores del siglo de oro fueron entonces más conocidos que lo habían sido antes y lo serían después. Ya escribe Menéndez Pelayo: «Junto con las traducciones contribuían a excitar el movimiento de las ideas críticas, y dar pábulo a las polémicas, las reimpresiones, cada día más frecuentes de los autores castellanos del siglo XVI y principalmente de los líricos. La escuela dominante en el siglo pasado los había

absuelto de sus anatemas, y sería injusto desconocer cuánto hicieron todos los humanistas de aquella era, desde Luzán hasta Quintana, para volverles el crédito y la notoriedad que habían perdido»[48]. Una de las realidades más desconsoladoras con que se tropezaron los reformadores del teatro era la falta de obras originales. Y como quiera que el público español seguía apasionándose con los autores del siglo XVI y XVII hubo que buscar una fórmula de transacción que llevó a las refundiciones cuyas pretensiones significaban el arreglo, conforme a preceptos y moral, de los desordenados pero magníficos Lope y Calderón. El iniciador de las refundiciones fué Tomás de Sebastián y Latre que la emprendió con la escuela calderoniana intercalando versos propios que contrastaban con los pletóricos de fuerza y contenido de los autores refundidos que fueron Agustín Moreto *(El Parecido de la corte)* y Francisco de Rojas *(Progne y Filomena)*[49]. El fracaso del estreno de la primera citada fué conocido en el extranjero y los eruditos románticos alemanes sacaban justamente consecuencias. Así Schlegel que consideraba el teatro español superior al griego aludía a él[50].

El público prefería las comedias antiguas, con sus supuestos errores, a estas refundiciones, que, aunque representaban mutua tolerancia, desagradaban a todos. Los afrancesados decían que por ser malas aquéllas no valía la pena de arreglarlas; sus defensores lo consideraban una absurda profanación. Pero las refundiciones mantuvieron también vivo nuestro teatro. Ya en el XIX Máiquez las aprovechó y las incluyó en su repertorio. Entre los refundidores (Messeguer, Flano, Enciso Castrillón, etc.) sobresalieron Cándido M.ª Trigueros, Vicente Rodríguez de Arellano, y Dionisio Solís. El primero, después de convencerse de que sus dramas originales desagradaban al público, hizo una notable refundición de *La Estrella de Sevilla* de Lope que transformó en la tragedia neoclásica *Sancho Ortiz de las Roelas* (1800), uno de los grandes éxitos de su época.

En la Retórica de Blair[51] como en el *Mercurio de España* de junio de 1800 se hace la crítica de esta refundición coincidiendo en señalar aciertos y desaciertos. Un grave defecto neoclásico es que se distinguían dos acciones (una en torno a Estrella, otra del protagonista), falta de sentido trágico con excepción del acto II en que parecía alcanzarlo, se consideraban impropias del «diálogo y estilo dramático» el uso de cuartetas, quintillas y décimas. En cuanto a Roelas esta crítica neoclásica lo consideraba «un asesino a pedir de boca». Pero el público la recibió con entusiasmo. Convencido entonces de que el teatro de Lope le podría proporcionar otros, refundió también *El anzuelo de Fenisa, La moza de cántaro, Los melindres de Belisa*, etc.

En cuanto a Arellano demostró su talento poético con su arreglo de *Lo cierto por lo dudoso* de Lope. Dionisio Solís sobresalió no sólo como refundidor de Lope, sino de Tirso *(Marta la piadosa* y *La villana de Vallecas)* así como de Calderón y de Rojas.

En las bibliografías de época encontraremos numerosas refundiciones y en ellas observaremos la continuidad del gusto teatral español ya que, como hizo constar J. Sempere Guarinos todavía «se comprendía a Moreto y a Rojas»[52]. Los neoclásicos españoles imitaron indudablemente a los clásicos de Francia pero aun en los mismos temas cobraban una libertad propia de las pasiones hispanas y no dejaba de llamar la atención saber que el gran teatro neoclásico francés tomó sus temas de los «desordenados» dramas españoles del siglo XVII.

La madurez de la tragedia neoclásica
Don Nicolás Fernández de Moratín. Su obra teatral

En Barcelona en 1821 como un «homenaje de respeto» su hijo don Leandro nos trasmitió la biografía que poseemos más próxima a él[53]. Nació don Nicolás en Madrid en 1737. Su padre don Diego también era madrileño aunque de



Leandro Fernández de Moratín, por Goya
(Madrid, Academia de San Fernando).

EL SÍ DE LAS NIÑAS.

COMEDIA

EN TRES ACTOS,

EN PROSA.

SU AUTOR

INARCO CELENIO

P. A.

Estas son las seguridades que dan los padres, y los tutores, y esto lo que se debe fiar en el sí de las niñas. ACT. III. SCENA XIII.

MADRID.

IMPRENTA DE VILLALPANDO.

MDCCC[illegible]

Portada de la primera edición de «El sí de las niñas» (1806), de Leandro Fernández de Moratín.

origen asturiano y su madre, doña Inés, era de Pastrana. Don Nicolás se levantó en ambiente cortesano ya que su padre era jefe del guardajoyas de la reina Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V. Cuando la ilustre dama quedó viuda y se retiró al sitio de San Ildefonso, acompañada del infante don Luis, al servicio de ella les siguió la familia Moratín. Familiarizado Nicolás con el Real Sitio tuvo la confianza y simpatía de la reina que, cuando su matrimonio, lo nombró ayudante del guardajoyas. Ya había estudiado leyes en Valladolid donde se había graduado y también filosofía con los jesuítas en Calatayud. La muerte de Fernando VI y ser la reina gobernadora, llevan al escritor a Madrid donde se relaciona con amigos artistas como el músico Luis Misón, como el escultor Felipe de Castro, como el escritor y erudito Juan de Iriarte, como el también erudito maestro Flórez, como Agustín Montiano, como Luis Velázquez o como la famosa cómica María Ladvenant. Se sitúa entonces Moratín en el centro de su época y en este ambiente habrá de levantarse su hijo que lo superaría en la fama.

Iniciado el reinado de Carlos III, la libertad de imprenta crea un gran movimiento e inquietud intelectual. Las relaciones entre escritores de España, Francia e Italia son muy frecuentes. Nicolás tiene la amistad de los embajadores de Francia y Venecia. También se relaciona con los extranjeros residentes en España como los eruditos italianos Napoli Signorelli, Bernascone, Conti y Bordoni que residen en Madrid. El embajador marqués de Ossun lo relaciona con los mejores franceses. Sus amistades son ahora más altas pues empiezan por los infantes don Luis y don Gabriel, siguen con los duques de Medinasidonia y Arcos y llega a ilustres nombres como los de Campomanes, Bayer y Manuel de Roda. Le apena la muerte de Montiano pero ya tiene la amistad de Llaguno y de Clavijo y la del botánico Casimiro Gómez Ortega. Su prestigio en Italia hace posible que se le distinga como miembro de la Academia de los Arcades de Roma. Tomó en ella el nombre de Flumisbo Thermodonciano. En 1764 actúa activamente como escritor (*El Poeta*, reunión de sus poesías con un prólogo; y *La Diana*, poema didáctico dedicado al infante don Luis). Las perturbaciones políticas de 1766 le causan molestias pero conserva relaciones con el conde de Aranda que lo distingue. La muerte de la reina Madre le impresiona y a ella dedica una sentida y extensa elegía en tercetos encadenados. Ya había iniciado su amistad con Cadalso y con María Ignacia Ibáñez. En 1770 el conde de Aranda ampara el estreno de la *Hormesinda* a la que oponen reparos los cómicos. Entonces se crearon los Reales Estudios de San Isidro y Nicolás opositó a la cátedra de Poética del Colegio Imperial de Madrid. Es brillante opositor pero lo derrota Ignacio López de Ayala. Al concluir los ejercicios dirigió a éste una carta en la que le decía: «No dude usted, Ayala, que la cátedra de Poética será para usted. Estos casos no basta el mérito, si falta la habilidad de recomendarle. Acabada la oposición me he metido en mi casa, no he visto a nadie, y por consiguiente, nadie se acordará de mí. Usted, animado del deseo justísimo de lograr lo que solicita, no habrá diligencia que no practique, y hará muy bien. Usted ha sido discípulo, pasante y novicio de los jesuítas: todos los apasionados que ellos tienen lo serán de usted y yo, el primero de todos, aplaudiré una elección que va a recaer en un sujeto de verdadero mérito y amigo mío». Como puede observarse Ayala valía verdaderamente y la noble actitud de Moratín selló una amistad duradera. Ayala por su parte, estimó siempre muchísimo la opinión y el consejo del sabio amigo. En 1772 se inscribe en el Colegio de Abogados de Madrid. La práctica de los tribunales no se avenía a su carácter razonador y sentimentalmente justo. Cuando el conde de Aranda dejó el poder y pasó a la Embajada de España en París, todos los hombres de mérito a quienes había favorecido adoptaron actitudes discretas. Moratín le dedicó aquella silva que comienza:

Cuando mis versos a la edad futura
el tiempo perdonándolos, trasciendan...

La Fonda de San Sebastián con su único estatuto de frívola apariencia (sólo se podía hablar de teatros, toros, amores y versos), congregó a la intelectualidad de la que era verdadero jefe don Nicolás [illegible]. Concurrían además de él, Ayala, Cerda, Ríos, Cadalso, Pineda, Ortega, Pizzi, Muñoz, Iriarte, Guevara, Signorelli, Conti, Bernascone, y otros. Para el teatro español esta tertulia iba a representar tanto como representó en la lírica. Allí se leyeron las mejores tragedias del teatro francés y algunas españolas — como *La Numancia destruída* de Ayala — censuradas antes de su representación o impresión. Moratín con Ayala, Iriarte y Cadalso, trataron en una de las reuniones literarias, de comprobar si tenía razón Signorelli cuando decía que las buenas composiciones italianas eran intraducibles en las mismas estrofas y número de versos al castellano. La prueba fué favorable a Signorelli y Moratín arrojó su composición al fuego diciendo: «Scribimus, et scriptos absumimus igne libellos». La tertulia sufrió graves ausencias como la de Conti, vecino de Moratín y la de Ayala que por salud se retiró a Grazalema, sustituyéndole Moratín en la cátedra con parte de la dotación de ella. Entonces, dice su hijo, «Dejó a un lado la Curia Philipica, el Gómez ad leges Tauri, el señor Covarrubias, el Villadiego, el Salgado de Retentione, el Rojas de incompatibilitate y otros doctos libros no menos útiles; y trató de enseñar a los discípulos que quisieran oírle el camino más florido, aunque el más estéril, de la inmortalidad». Nunca había sentido vocación por la abogacía pero sí por la cátedra, en la que instruía en «amistosa conversación». Su concepto de la pedagogía parecía distinto al del dómine de peluca y gafas de la época. Era hombre muy culto y prefería sobre todo lo español. Así nos cuenta su hijo que como un caballero acomodado le preguntase qué libros debía poner en la biblioteca de un sobrino suyo de grandes talentos literarios, le respondió «griegos y españoles, italianos y españoles, franceses y españoles, ingleses y españoles». Tuvo que ser hombre de su época y de sus modas literarias pero no hay en todo el siglo un sentimiento tan españolista como el suyo. En 1775 escribe una comedia patriótica, a instancias del duque de Medinasidonia, sobre la defensa de Melilla. No se representó porque Carlos III estimó que había que esperar y la oportunidad pasó con la derrota de Argel. En tertulia del mismo duque alternó con el repentista de poesía Telassi, virtuosista italiano, cuya habilidad no tenía par en Europa según se decía y había probado en Francia. Moratín repentizó sobre el tema del paso de los israelitas por el Mar Rojo. Causó admiración. El duque quiso repetir la prueba pero Moratín le hizo desistir para no perder la «dulce satisfacción» de ser amigo de Telassi. En 1777 imprimió la tragedia *Guzmán el Bueno* dedicada al duque.

También sintió atracción por los problemas económicos. Socio de mérito de la Sociedad Económica de Madrid por su «Memoria sobre los medios de fomentar la agricultura en España, sin perjuicio de la cría de ganados» que aquélla extractó en sus actas. Moratín colaboraba y asistía a las sesiones. El poeta quería conocer las realidades españolas. Tenía cariño por esta sociedad que amparaban el monarca y Campomanes. En cambio no quiso pertenecer a las Academias. En carta que dirigió a don Eugenio Llaguno decía: «A mí no me agradan los reglamentos de la Academia y mientras no se hagan otros, no seré yo miembro de aquel cuerpo. El sólido mérito debe hallar abierto el paso a las sillas académicas, señor don Eugenio, no ha de facilitarle el favor ni la súplica. La Academia, si ha de valer algo, necesita de los sabios, y éstos para nada necesitan de la Academia. Cualquiera que repase la lista de sus individuos (exceptuando unos pocos) creerá que está leyendo la de los Hermanos del refugio. Tan injusto me parecería ver a Ayala con la cruz de Carlos III y la casaca de gentilhombre por haber escrito la Numancia, como me parece ver que a un

ignorante lo hagan académico porque se llama Osorio, Manrique o Téllez Girón. Mientras estas equivocaciones no se remedien, vuelvo a repetirlo, mientras no se hagan nuevos estatutos, nuestras academias servirán sólo de aparentar lo que no hay, y de añadir unas hojas más a la guía de Forasteros». Su propio hijo consideró natural que, tras estas opiniones, la Academia no premiase su canto heroico sobre las naves de Cortés y fuese premiado el de don José Vaca de Guzmán.

Poseía una buena biblioteca que en los varios registros que sufrió la casa de los Moratín se perdió mucho de ella. Era de gran cultura. Por Cadalso que le solía hablar de los jóvenes salmantinos, aprendió a estimar a Meléndez Valdés entonces en los comienzos de su carrera poética. Sus últimos años, además de atender a la Sociedad Económica anduvo corrigiendo sus obras, atendiendo más a su casa y a su correspondencia con los amigos. Sus descansos los hacía en la Alcarria cuya naturaleza admiraba y con cuyos labriegos le gustaba conversar. Después de quebrantos de salud murió en Madrid en 1780. «Ni padeció las angustias de la pobreza, ni los estímulos de la ambición» pero sí conoció las persecuciones de la envidia. Tuvo muchos amigos y fué de trato amable e indulgente siempre.

Escribió una comedia y tres tragedias. No obstante esta aportación a la dramaturgia española, fue un fracasado en el teatro. Su comedia *La Petimetra* (1762), según rezaba en la portada, estaba escrita «con todas las reglas del arte» y dedicada a la duquesa de Medinasidonia. Según su hijo era la primera original con este requisito. En la disertación que, según costumbre, la precedía se dolía de los comediantes que no habían querido representarla prefiriendo los «disparates» con que «estúpidos copleros» infestaban las tablas. Ya sabemos que era decidido partidario del neoclasicismo y de las unidades dramáticas. Se lamenta de que un apasionado suyo no lograse estrenarla en Cádiz «pues en oyendo que está arreglada la desprecian» los que hacen de jueces (los mismos comediantes, «poetastros o versificantes saineteros o entremeseros que andan siempre agregados a las compañías»). Pero su propio hijo don Leandro tenía en ella una opinión adversa: «Esta obra carece de fuerza cómica, de propiedad y corrección de estilo; y mezclados los defectos de nuestras antiguas comedias con la regularidad violenta a que su autor quiso reducirla, resultó una imitación de carácter ambiguo y poco a propósito para sostenerse en el teatro, si alguna vez hubiera intentado representarla». *La Petimetra*, en efecto, no revela un autor genial. Es una acción que transcurre con la mayor simpleza y vulgaridad. Todo es pulcritud y pureza en ella. Es *reglada*. La escena, tres actos en redondillas y romances, representa la habitación de la protagonista doña Jerónima, «dama de basquiña, manto, punta y pitibú» a quien llaman la Petimetra y que sólo piensa en vestir lindo y en frivolidades. Todo el enredo parece descansar en que los dos galanes aman primero a la Petimetra y luego a su prima María y en que ambas mujeres se enamoran de don Felix. El tío de ellas, el distraído jurista don Rodrigo, sorprende la presencia de los galanes que se tienen que esconder. Entonces Moratín desciende a recursos grotescos e inocentes. Una de las criadas está escondida con los galanes precisamente en la habitación en que don Rodrigo ha de buscar un libro y, para que el celoso caballero no entre, la criada pretexta que se está mirando las pulgas. La Petimetra es una coqueta pobre; su prima María es por el contrario juiciosa y rica. De ello nos enteramos en el segundo acto, después que los galanes se disputan a la Petimetra para volver a disputar en el tercero por María. Si la Petimetra halagada por los dos puede decir:

De uno u otro bien se infiere
que caerán y yo lo espero;
o el uno porque lo quiero,
o el otro porque me quiere.

Es después el rico don Félix el que está perplejo entre las dos, enamoradas de él:

A ésta, cierto, no la quiero;
mas ¿cómo he de ser ingrato
a una mujer que me ruega?
Mas si a su prima idolatro,
¿cómo he de poner en otra
ni mi amor ni mi cuidado?
Y si el otro me ha cedido,
cauteloso o cortesano,
la que él primero adoraba
y ahora a mí me está adorando,
y él quiere la que yo quiero,
le hago grandísimo agravio
en no ceder, pues cedió,
y él su gusto ha sujetado.
Pero todas estas cosas
vinieran muy bien al caso
si no hubiera en medio amor...

Entre tanto entre el criado Roque y la criada Martina hay también sus celos y amores. Al final — tras que Félix trae cartas para don Rodrigo que lo aloja en su casa pero advirtiéndole que no ha de entrar en la habitación de las mujeres — son sorprendidos los galanes y don Rodrigo les ordena casarse. Los dos dicen que con María y ésta elige. Tres matrimonios acaban la obra: don Félix con María, Damián con la Petimetra y Roque con Martina. La pobre presumida queda castigada y en ridículo ya que hasta ha de quitarse los vestidos que son de María. El criado compara a Damián y a la Petimetra con Adán y Eva ya que los dos van de prestado. Y entonces todos a manera de coro dicen:

Y todas las que la imitan,
si para tías no quedan,
pararán en el estado
que paró la Petimetra.

Los propósitos moratinianos de «instrucción moral» y de «enseñar deleitando» se han cumplido en la comedia. Como Blair se puede elogiar la técnica de la comedia «pero sin ingenio» [54].

Tres tragedias escribió don Nicolás: *Lucrecia* (1763), *Hormesinda* (1777) y *Guzmán el Bueno* (1777). Las tres, como la comedia, en verso. *Lucrecia* se publicó también con una disertación del autor pero no se representó. Tragedia en endecasílabos representa el salón de Lucrecia en Roma. Es una típica tragedia neoclásica por el tema y la representación. La virtud de Lucrecia, la mujer del guerrero Colatino, contrasta con la de las romanas «tan indecentemente entretenidas»; pero el poderoso Tarquino está prendado de Lucrecia. La mala pasión de Tarquino encuentra la repulsa de su ayo Espurio, pero el adulador Mevio la fomenta. Sorprendiendo la buena fe del anciano Triciptino, el malvado enamorado recibe hospitalidad en la propia casa de Lucrecia. Lucrecia defiende su honra hasta intentar quitarse la vida pero él la advierte que deshonrará su memoria trayendo el cadáver de un esclavo junto al de ella y diciendo que los sorprendió juntos. En el quinto acto de la tragedia, Lucrecia deshonrada aparece de luto ante el severo Bruto y su esposo Colatino, les cuenta su deshonra se encierra en una habitación. En ella aparece muerta Lucrecia. Antes Claudia nos ha contado su muerte. Bruto arranca el puñal a Lucrecia y jura dar cruel muerte a Tarquino que saben que está en la casa por Valerio que llega. Cuando aparece lo matan. Bruto acaba la tragedia así:

Vámonos pues, y de la infame raza
no quede al mundo grande ni pequeño,
y antes que las exequias de Lucrecia
se celebren con regio fausto y pompa,

no quede gota de malvada sangre
que no se vierta con furor violento,
porque sirva a los siglos de escarmiento.

Está basada en la historia romana y algunos pasajes recuerdan los de la *Eneida*. Su reglamentación no la ampara de su falta de relieve trágico. Esta tragedia romana también se publicó precedida de una disertación. Siguieron dos también regladas pero con el tema nacional. *Hormesinda*, la única obra de este escritor que se estrenó en 1770, tuvo el favor del conde de Aranda. El público la soportó gracias a éste. La obra está relacionada con la amistad del escritor con Cadalso y María Ignacia Ibáñez. Cadalso pensó que María Ignacia se prestigiaría en el papel de Hormesinda, pero todos los cómicos se oponían a este estreno por su estilo francés. Moratín hijo como ejemplo del «estado de error» de actores y público en 1770 cuenta que Espejo, barba de la compañía de Ponce, hombre de baja comicidad pero muy amigo de Moratín, después de leída la tragedia le aconsejó que añadiese un par de graciosos. Tanto María Ignacia como el galán Vicente Merino se declararon poco hábiles para el papel y los demás callaron. Mas la obra se representó con aplauso y se imprimió. Ignacio Bernascone escribió el prólogo, Juan de Iriarte le dedicó un epigrama latino, J. B. Conti un soneto italiano y, entre otros, mereció el elogio de don Casimiro Gómez Ortega. El juicio de don Leandro a esta obra de su padre fué entusiasta. Dice que demostró que las tragedias gustaban en España, que gustaban regladas, «después de dos siglos continuos de ingenioso desatinar», que confundió con ella a los ignorantes y que a él «se debieron las tragedias originales que desde aquel tiempo en adelante empezaron a componerse» y a agradar al público de Madrid y «hoy vemos con cuánto placer acude la multitud a ver los celos de Orosmán, la envidia de Eteocles y Polinices y la funesta venganza de Orestes, cuando se sostienen en la escena con una regular ejecución» [65].

La *Hormesinda*, tragedia en endecasílabos, desarrolla su escena en el alcázar de Gijón, en una sala. La infanta Hormesinda, hermana de Pelayo e hija de Luz y de Favila es deshonrada por Munuza, bastardo godo, que aleja a Pelayo con el pretexto de concertar paces en Córdoba. Hormesinda que antes había rechazado a don Rodrigo desdeña ahora la reparación de matrimonio y reino que le ofrece Munuza a quien el moro Tulga aconseja que la mate. Pero Pelayo que ha regresado, se entrevista con Munuza que hipócritamente lamenta la deshonra de Hormesinda que es condenada a muerte para que Pelayo case con la infanta Gaudiosa ya que no se verificará el matrimonio hasta que esta mancha se lave. El cadalso y la hoguera esperan a Hormesinda que encadenada aparece en el quinto acto lamentándose ante el tormento. Pero Trasamundo ha revelado la verdad a Pelayo. Parece que Hormesinda ya habrá sido sacrificada pero llegan los cántabros con Tulga prisionero. Hormesinda liberada, aparece en escena con las cadenas rotas y Munuza, al fin «yerto cadáver» y su cabeza en la punta de una lanza. Como en las tragedias clásicas hay coro que aquí finaliza la obra:

Oh, si pluguiese al cielo
que Pelayo lograse,
como ha logrado esta feliz hazaña,
la más gloriosa de librar a España!

Hay en toda ella una noble sencillez y sobriedad. No faltan los rasgos románticos. Así Elvira, cuando justifica a Munuza, dice palabras románticas porque el genio castizo español de Moratín se entreveía por el reglado armazón de la tragedia. Ya dice su hijo que es «más laudable que por algunas situaciones interesantes, por las buenas intenciones, por su lenguaje, y versificación que por el artificio de su fábula». Pero, sobre todo, por su sentido español que vibra

siempre como en los robustos endecasílabos con que Pelayo nos describe la batalla del Guadalete:

...¡Oh almas nobles! que en esta cruel batalla,
no al valor sino al número cedisteis,
mi desesperación y arrojo visteis.
No vivo de cobarde, sed testigos
de que no evité el riesgo más urgente.
No sé si fué cruel o fué clemente
conmigo el cielo; entonces no le plugo
llevar mi vida; quiso que yo solo
quedase por testigo del sangriento
destrozo lamentable de mi patria.

En 1777 imprime y dedica al duque de Medinasidonia su *Guzmán el Bueno*, otra tragedia españolísima con su factura francesa. Los críticos la elogiaron como Signorelli [56] y a su hijo pidieron algunos cómicos que la arreglase para la representación pero don Leandro se negó a ello. La censura de éste era muy objetiva. Para él el Guzmán era «un carácter bien sostenido, afectos heroicos, pintura de costumbres, violencia repugnante en la unidad de lugar, y no suficiente corrección de estilo» [57]. Trazada sobre el conocido sitio de Tarifa no pudo encontrar una solución más satisfactoria para resolver la unidad de lugar que aquella acotación escénica de «Vista de Tarifa y a un lado acampamento del moro» pero, en realidad al querer presentarnos los dos bandos, tiene que ver el espectador los dos campamentos. Efectivamente en la escena X hay una variación de la composición de lugar ya que ahora es «campamento del moro a un lado y al otro vista de la plaza algo más alta». Don Pedro, hijo de Guzmán, prisionero de los moros que piden como rescate la plaza de Tarifa. La cortesía de Guzmán se torna entonces violencia. Amir, el moro parlamentario, se maravilla de la entereza («jamás vi tal virtud en pecho humano — sólo le falta el ser mahometano»). Aben Jacob ofrece a don Pedro la libertad si se casa con su hija Fátima. Guzmán afirma que un castellano no se rebaja a una princesa mora. Los personajes rivalizan en dignidad y entereza pero los femeninos aparecen blandos. Doña María Coronel recrimina a su esposo («Oh, padre horrible — indigno de honra tal») pero al final ella misma pide también la muerte de su hijo. Doña Blanca, prometida de don Pedro, también empieza suplicante para, tras ofrecer su vida a cambio de la de su marido cuando va al campo moro, Guzmán, el carácter más firme, cuando le anuncia Aben Jacob que degollará a su hijo, le arroja su espada para que lo haga. Llegan tropas castellanas pero una voz dentro anuncia que a don Pedro le han cortado la cabeza. Doña Blanca se desmaya, doña María clama venganza. Los moros son derrotados y Guzmán bendice el nombre de Dios. El carácter del moro Aben Jacob está bien trazado y hasta se muestra caballeroso cuando devuelve a doña Blanca a los cristianos. El gran conflicto es el de Guzmán entre el cariño al hijo, las súplicas de su esposa y sus deberes con el rey. También don Pedro entre su caballerosidad y la promesa de volver a su prisión. Esta tragedia está emparentada por los rasgos de caballerosidad y por el tema con los romances fronterizos; así como por el heroísmo y el honor y el respeto al rey, sus tragedias están con el teatro tradicional de Lope y Calderón. La versificación es también muy española (redondillas, romances) y justifica la fama de poeta castizo del inolvidable autor de *Fiesta de toros en Madrid*.

El gran éxito teatral del reinado de Carlos III «La Raquel» (1778) de García de la Huerta

Como un verdadero acontecimiento ha sido considerado el estreno de *La Raquel* de Vicente García de la Huerta (1734-1787), un escritor ligado a las

instituciones creadas por la Casa Borbón — Bibliotecario Real y Académico de las tres Academias — y que, sin embargo, era contrario a la influencia francesa. Había dedicado 16 volúmenes a la publicación del teatro español [58]. Aunque incluye a Calderón, prescinde de Lope y de Tirso. Tacha a estos escritores de desordenados y él sigue la norma preceptista. Con ello se atiene a lo afrancesado de moda; pero, no obstante, ataca a Corneille y a Racine. He aquí en este escritor que conoció el éxito más grande de su época cómo sigue la tradición nacional sin renunciar a ninguna de las ideas oficiales y a la moda. No cabe duda que Huerta — como casi todos — es ejemplo de esta duda o titubeo y ninguna obra puede demostrarlo mejor que la famosa *La Raquel*, que sometida a las tres unidades dramáticas de acción (la judía amante de Alfonso VIII obligada a destierro por los nobles de la corte que acaban con su vida por cuestión de Estado), lugar (salón de Audiencia del antiguo Alcázar de Toledo) y tiempo (transcurre en horas); es, por su contenido argumental una típica comedia heroica calderoniana basada en la crónica nacional española como una comedia de Lope o como una obra del romanticismo [59] y que se desarrollaba además con todos los tonos de exaltación propios de nuestra tradición literaria. La muerte como solución surge en todas las escenas; ya lo dice el ricohombre Manrique de Lara («muera Raquel para que Alfonso viva») o ya se resuelve a morir el propio rey como única solución a su grave conflicto entre el Estado y el amor (Raquel contiene su intento de suicidio en la Jornada Segunda). El conflicto real está agravado por motivos políticos y raciales (judería contra castellanía) y la solución (muerte de la judía) desdice del apasionado decir de la obra por lo que significa de solución racional y consciente ya que don García, el más fanático defensor de los deberes reales patentiza todo su contenido moral:

Escarmiente en su exemplo la soberbia,
pues quando el cielo quiere castigarla
no hay fueros, no hay poder que la defiendan.

Fué *Raquel* el primero — quizá el único — de los éxitos del teatro neoclásico español. Huerta demostró que una buena obra podría gustar a los dos bandos teatrales ya que halagó el espíritu nacional dentro del sometimiento a las reglas y preceptos clásicos. Representó esta obra el equilibrio, un ceder y conceder a las dos tendencias y la posibilidad de llegar a una nacionalización del neoclasicismo en España. Como es de suponer esta concesión, sobre todo a los sometidos al juicio oficial, desagradó. Sus fuentes son de la tradición nacional. Moratín hijo descubrió la inmediata en *La judía de Toledo* de Diamante. En la Retórica de Blair se asegura que más que en Diamante se inspiró en el canto épico de Luis Ulloa [60]. Tanto Moratín como la citada Retórica censuran la obra. Para el primero «no acertó a regularizar el plan sin añadirle graves defectos; hay en ella un carácter sobresaliente, los demás o por falta de conveniencia dramática o por inconsecuentes han merecido la desaprobación de los críticos: en los pensamientos se descubren, a veces, resabios de mal gusto». En el libro de Blair se dice que también «a veces» es «declamador, abundando en soliloquios largos y extendidos más allá de lo que puede durar el calor que los dicta». Así cree que en la segunda jornada, don Alfonso «hace un contraste muy amplificado entre la suerte de los reyes y del simple labrador» y aun se agrega que «Huerta no tenía un gran talento trágico». Pero el mismo Moratín tuvo que reconocer noblemente que «el lenguaje es bueno y la versificación sonora»; y como escribe Menéndez Pelayo «vive y vivirá aquella tragedia a despecho de los romances y jácaras de Jovellanos, de la Huerteida de Moratín, de los desdenes de Meléndez, del Morión de Forner y de sus infinitos epigramas por lo general poco chistosos» [61]. Pero, pese a los desdenes críticos de la época que en parte se debieron a que Huerta fué uno de los más impenitentes pole-

mistas de entonces, la obra perduró. Al entusiasta recibimiento con que fué acogida por el público del Madrid de Carlos III correspondió una popularidad sostenida por el acierto de su forma externa, tanto en la elocución como en la métrica (el españolísimo romance heroico de endecasílabos en serie asonantados los pares). Pocos hombres amantes de las letras dejaban de conocer de memoria aquellos endecasílabos que comienzan:

Todo júbilo es hoy la gran Toledo:
el popular aplauso y alegría,
unidos al magnífico aparato,
las victorias de Alfonso solemnizan.
Hoy se cumplen diez años que triunfante
le vió volver el Tajo a sus orillas...

Pasado medio siglo de su estreno seguía impresionando al público. Representada nuevamente bajo Fernando VII tuvo un gran éxito, según el testimonio de Mesonero Romanos [62]. Las modernas colecciones de clásicos han incluído esta tragedia en sus ediciones como en la prologada, por el profesor Eduardo Fernández Marqués [63].

A Huerta se debe también un arreglo de teatro clásico, *Agamenón vengado*, tragedia en tres jornadas en la que sigue la traducción castellana que el maestro Fernán Pérez de Oliva hizo en el siglo XVI con el título de *Venganza de Agamenón*. La prosa de Oliva se convierte en los endecasílabos vibrantes y sonoros de García de la Huerta [64].

Algunas modalidades de la tragedia dieciochesca. Los dramas de Comella

La nómina de los autores de tragedias es muy extensa. Intentemos destacar algunos. De los más antiguos es Juan José López de Sedano, autor de obras que han quedado en el anónimo aunque se imprimieron como la tragedia *La Silesia* o el drama nuevo en un acto, «La pasión ciega a los hombres». Pero Sedano se ha distinguido en el cultivo del tema bíblico en su *Jahél* (1763), tragedia «sacada de la Sagrada Escritura». Acompañó su impresión un largo prólogo. En él el autor dice que «en España no se escriben tales obras para representarse, ni son compatibles con las monstruosidades que tienen tomada posesión de sus Teatros en donde se abomina y del todo se ignora lo que es arte y regularidad» [65]. A esto Menéndez Pelayo que llamó a esta tragedia «soporífera», replicó que «por monstruosas que fuesen las obras que entonces ocupaban las tablas, no serían peores ni más insoportables que la Jahél» [66]. La obra no tuvo el favor de sus contemporáneos, ni se representó. La *Jahél*, en silvas, nos presenta al feroz caudillo Sísara de los cananeos que, derrotado por los israelitas, y huído, se refugia en la tienda de su enemigo Habér, cabeza de familia Cineo, y se pone bajo la protección de su mujer Jahél. La habilidad teatral del autor ha consistido en llevarnos, bajo la engañosa protección que Jahél parece ejercer sobre el evadido, hasta esos momentos finales en que la israelita aparece con un martillo en la mano, arma asesina de que se valió para taladrar con un clavo las sienes del jefe cananeo como en el relato bíblico. Lo lentamente que llegamos a esta violencia parece expresarla ese sentenciar del personaje más grave y sombrío de la obra que es Dévora, profetisa y juez de Israel, que dice en sobrios endecasílabos así:

Sí, Barach. Y en tan nuevo y memorable
exemplar aprender. ¡Oh, israelitas!
que si de la maldad el merecido
castigo dilatarse habéis mirado,
fué porque tanto más quedar pudiese...

Como la crítica de sus contemporáneos, la posterior no le ha favorecido. Sin embargo no carece de valores literarios consonantes con los modos de su época.

Una tragedia neoclásica de tema nacional fué *Don Sancho García, Conde de Castilla* de José Cadalso que se estrenó en 1771 [67]. Los méritos de dramaturgo de Cadalso habían sido elogiados por Nicolás Moratín (en una poesía lo llamó «blasón de nuestra escena») pero ha de tenerse en cuenta el interés que aquel había puesto para que la actriz María Ignacia Ibáñez representase la *Hormesinda* de Moratín. La tragedia, original como rezaba en sus ediciones, no agradó gran cosa a Moratín hijo que la calificó de «arreglada y débil, rimas pareadas a imitación de los franceses, cuya cadencia simétrica es en extremo desagradable» [68] y menos aún a Menéndez Pelayo que la juzgó «sin disputa la peor de sus obras; llevó el servilismo de la imitación hasta componerla en endecasílabos pareados, sin que podamos comprender hoy cómo pudo haber oídos españoles que ni un solo día la tolerasen» [69]. Quizá este juicio del gran maestro sea extremado. La tragedia — con todos los vicios y virtudes neoclásicos — suena bastante bien y no carece de fuerza trágica. Su argumento, según resumen del propio autor, es el siguiente: «Doña Ava, condesa viuda de Castilla, madre y tutora del conde don Sancho García, príncipe de tierna edad, enamorada de Almanzor, rey moro de Córdoba, intenta dar veneno a su hijo por complacer a su amante; cuya ambición aspiraba a ocupar el trono de Castilla, más que reinar en el corazón de la condesa. El Cielo, visible y único juez de los soberanos, dispone que la condesa beba el veneno que sus impías manos habían preparado para su hijo. Este asunto ha sido tratado en las tablas de nuestro antiguo teatro según el gusto que dominaba en el siglo pasado. He compuesto este drama conformándome al estilo de esta era. Conozco yo mismo algunos defectos de mi tragedia; el público notará muchos más. Creo merecer el perdón de los primeros por la sinceridad con que los confieso; y espero obtener el de los segundos por el dócil carácter del Público Español acostumbrado a disimular las faltas de los AA., en cuyas obras se ven afectos de religión, honor, patriotismo y vasallaje» [70]. La unidad de lugar hace a Cadalso desarrollar todas las escenas en un salón del palacio de los condes de Castilla. Los caracteres están demasiado agudizados. La maldad de Almanzor que exige a la condesa la muerte de su hijo es extremada. Los nobles sentimientos del ayo del infante don Gonzalo Montero de Espinosa, venerable anciano de Castilla o de doña Elvira, sobrina de don Gonzalo, o entre los moros Alek, ministro de Almanzor, son también extremados. La trágica perplejidad de doña Ava — entre los amores y la vida de su hijo — no deja de conservar cierta belleza. Algún pasaje resulta rebajado por el recurso escénico como cuando Almanzor escribe en un papel delante de su amante sus criminales deseos y se lo da a leer. El juego de cosas y de intervenciones que llevan a que doña Ava ingiera, en el banquete a que todos asisten, el veneno preparado al hijo, es demasiado simple. Almanzor, derrotado por los castellanos y prisionero entre cadenas, habla a su agonizante amada con crueldad para decir que nunca la amó. La justicia queda reivindicada y el sentimiento de nobleza cristiana también. Los objetivos que de la tragedia expresó su autor en el argumento que le sirve de prefacio, han sido realizados.

Con el tema nacional también — nada menos que el de la resistencia numantina que tenía a Cervantes como precedente — y con el favor del conde de Aranda, surgió la *Numancia destruída*, célebre tragedia de Ignacio López de Ayala, el catedrático de Poética de los Reales Estudios de San Isidro y miembro de la famosa tertulia de escritores de la Fonda de San Sebastián. Como su tono patriótico había de apasionar al público, los neoclásicos no se entusiasmaron con ella. Moratín hijo, años después, la censura por lo que considera «mala elección del argumento, los amores episódicos que la entorpecen y debilitan, la unidad de lugar que produce inverosimilitud continua» aunque reconoce que «se

compensan con un estilo animado y robusto, con la pintura enérgica de Roma usurpadora y el feroz heroísmo patriótico de Numancia con el efecto teatral que produce siempre su representación» [71]. La tragedia, leída a la tertulia de San Sebastián y sometida a su censura, fué aprobada con alteraciones. Para su aprobación tuvieron en cuenta los razonadores contertulios el espíritu nacional que la animaba y la seguridad del éxito teatral. Sin embargo hemos de pensar que su valor popular es inferior a la obra cervantina que serviría de arenga cuando la lucha de Zaragoza contra Napoleón, en vez de la neoclásica de Ayala que estaba más próxima en el tiempo. Ayala sometió su *Numancia* al juicio de Moratín padre para el que tenía grandes deferencias desde que había sido su coopositor a la cátedra de Poética de San Isidro. Moratín censuró con sinceridad la obra y Ayala observó fielmente sus indicaciones y, entre otras cosas, suprimió una escena entera en que aparecían los jóvenes de Lucía con brazos cortados, episodio que Moratín consideró «repugnante, inútil y ridículo» [72]. La Retórica de Blair que también señala sus deficiencias (censura su extensión y que «pudo excusar los amores de Olvia y Aluro»), no deja de reconocer su mérito «lo que no pudo negarse a Ayala es el nervio de la expresión, la valentía de los conceptos y el patriotismo y nobleza que respiran los tres primeros actos» [73]. También sabemos que Ayala leyó a la famosa tertulia de San Sebastián otra tragedia que tenía por título *Abidis*.

Ha de anotarse un caso de ensayo de tragedia clásica pura debida al aragonés Juan Francisco del Plano que estrenó *El sacrificio de Calirroe* en provincias (Valladolid, el 15 de febrero de 1797; Zaragoza, el 18 de enero de 1798). A la manera griega tenía coros y música vocal e instrumental (en los carteles se leía «música coreada como en la antigüedad»). Este escritor se distinguió también en la didáctica con un *Arte Poética* (1784) en tercetos y un «Ensayo sobre la mejoría del teatro» (Segovia, 1798) en que censura al francés. La tragedia de Plano no se representó en Madrid. Pero este teatro ya no interesaba. Tampoco lograron el interés del público aquellas «tragedias ciudadanas» tan de época que podían «iluminar el entendimiento» o «mover la voluntad» como decía el P. Andrés [74]; o las que los retóricos llamaban «Tragedias urbanas» y que uno de ellos definía así: «Imitación dramática en verso de una sola acción entera, verosímil, urbana y particular, la cual excitando en el ánimo la lástima de los males ajenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndole juntamente con alguna verdad importante» [75].

Un estudio que por patriotismo debe emprenderse es el de las aportaciones que los exilados jesuítas hicieron al teatro de su siglo. Aunque producen en Italia y muchas de sus piezas son de lengua italiana han de ser tenidas en cuenta para una visión completa del teatro neoclásico español. Algunas son obras dramáticas de valor poético y dignas de todo aprecio literario. Sobresalen Juan Clímaco Salazar, autor de *Mardoqueo*, imitación de *Esther*; los valencianos Padres Colomés y Lassala que se inclinan a los temas nacionales españoles sobre Inés de Castro. Hormesinda, Sancho García, etc. El P. Manuel Lassala cultiva el teatro religioso a la manera de los autos de *Agostino* y *Margherite di Cortona*; y con *Lucía Miranda*, (Bolonia 1784) también en italiano, fué uno de los primeros escritores que utilizaron en la literatura teatral el tema — hoy nacional argentino — de la leyenda de la dama española y los indios timbúes Mangoré y Siripo. Otro valenciano, el P. Bernardo García, estrenó en Venecia dramas caballerescos y comedias de capa y espada en prosa. Un título del padre García será expresivo del carácter nacional de su teatro: *Gonzallo della Riviera, ossia il Giudice del propio honore* («Gonzalo de la Rivera o el Juez de su propia honra»).

Los ensayos de tragedias fueron muy numerosos y la mayoría ni fueron representados. Llegan hasta el siglo XIX y los preámbulos del romanticismo: *Áta-*

hualpa (Madrid, 1784) de Cristóbal M.ª Cortés, *Mérope* (1780) de José Antonio Porcel y Salablanca, *Coriolano* y *Saúl* de Sánchez Barbero, *Numa* de Castillo, *Las Trovanas* del duque de Híjar, *Egilona* de Vargas Ponce, *Polixena* de Marchena, etc. Alguno ha sido destacado por la crítica como Cienfuegos, una de las figuras de nuestro prerromanticismo de quien la Retórica de Blair aseguraba: «La posteridad dará su propio lugar a las tragedias de don Nicasio Álvarez de Cienfuegos, el primero que entre nosotros ha dado a este género su estilo, su colorido y tono» [76].

Algunos de los trágicos del neoclasicismo evolucionaron. El más típico ejemplo fué Ramón de la Cruz que, después de sus tragedias afrancesadas *(Sesostris, Aecio, Talestris* y *Cayo Fabricio)*, acabó haciendo la parodia de ellas con sus «tragedias para reír o sainetes para llorar no con tres sino con tres mil unidades» *(Manolo, Muñuelo)* pasando a ser lo más popular y expresivo de lo nacional español en el mismo siglo XVIII.

Una mención especial merece el más fecundo escritor de su época Luciano Francisco Comella (1751-1812), verdadero abastecedor de los teatros y cuyas obras gustaron al público no sólo español sino extranjero. Italia vió representar traducciones de Comella y Moratín presenció alguna. Su teatro de escasos valores perdurables ha sido maltratado por la crítica [77] pero es una inevitable página de la historia de nuestro drama. Ya lo ridicularizaron sus contemporáneos [78]. Fué desgraciado en su vida privada y hasta su muerte tuvo carácter grotesco (se dice que murió de una indigestión de arenques). Su fecunda obra — 130 piezas dramáticas — ha sido tratada despectivamente como teatro comercial. Sin embargo el público la aceptaba quizá por sus procedimientos tan del gusto ya que están llenas de confidencias, traiciones, venenos y demás ingredientes. Comella conocía bien a su público y llamaba a sus comedias «heroicas» y un sentimentalismo de clase media campeaba en su dramática tan bien recibida del público vulgar. Si en *La Judit castellana* aborda lo nacional, en otras trata la historia europea y produce dramas de intención prerromántica a lo Schiller, como en su interpretación de personajes históricos (Cromwell, Catalina de Rusia, Cristina de Suecia, etc.) con los que obtiene una obra tan expresiva de su manera como la «comedia heroica» *Luis XIV el Grande* o el drama heroico *Federico II, Rey de Prusia*. A estos dramas de la historia europea une la comedia vulgar sentimental cuyos títulos encarnan su carácter (*El Hijo reconocido*, *El abuelo y la nieta*, *El ayo de su hijo*, etc.) Si Moratín fué acusado de presentar al público en su «Comedia Nueva», las angustias de la familia Comella, él mismo parece habernos dado un cuadro biográfico de sus propias escaseces en su comedia real *La familia indigente*. Comella no sólo fué muy representado sino también muy editado. La viuda de Quiroga Piferrer, Estivill, Martín, Nadal, Roca y otros de Barcelona, así como las imprentas de Madrid, Valladolid y Salamanca, editaron libros suyos. La estimación que gozó del público merece una mayor atención de la crítica. Fué tan popular en su época como desprestigiado de la posteridad.

Comedia neoclásica. Jovellanos. Iriarte

El concepto que de ella se tenía puede concretarse en los aciertos de Leandro Moratín; y lo que se entendía y comprendía con el nombre de comedia en el siglo XVIII, apreciarse revisando las comprendidas en *Theatro Hespañol* la citada obra de García de la Huerta [79]. El exceso de respeto hacia lo francés y la animadversión a los supuestos desarreglos de las españolas convirtió la obra en absurda antología. Basándose en autoridades francesas — Diderot principalmente — el padre Andrés, jesuíta valenciano reconocía como «comedia seria» la que

logra mover el corazón con apasionados afectos e inspirar provechosas moralidades y que, acaso más cumplidamente que la tragedia heroica y que la comedia chistosa, lograr el fin del teatro, deleitar e instruir» [80]. Cuando desde principios del XVIII todavía resonaban las imitaciones de la escuela calderoniana como en las comedias de Eugenio Gerardo Lobo, el de *El más justo rey de Grecia* (inspirada en *El esclavo en grillos de oro* de Candamo) o en la preñada de incidentes y escenarios como en *Mártires de Toledo y tejedor Palomeque* o en alguna atrabiliaria como *Hospital en que cura amor de amor locura*, comedia de un ingenio tan inquieto como Diego de Torres Villarroel y que Moratín hijo definió como «fábula de dos acciones, personajes y estilo tabernario, ninguna perfección que disculpe sus muchos desatinos» que demuestra cuán alejada estaba de las normas que luego prevalecerían en el siglo XVIII. Naturalmente que la comedia de magia tenía sus prestigios sobre la llamada seria. Así *El mágico de Salerno Pedro Veyalarde* (Madrid, 1733), comedia del sastre Juan Salvo y Vela.

Los cultivadores de la comedia son muy abundantes. Citemos dentro del fin moralizador («enseñar y corregir») aquella del polemista Forner titulada *La cautiva española* (1784) que, no obstante su tema nacional, fué prohibida por el censor, el catedrático Ayala. Forner se revolvió: «Yo no tengo interés en que se represente mi *Cautiva.* Al contrario me avergonzaría que saliese como mía a una escena donde salen santos bufones, lacayos políticos, caballeros duelistas, reyes bestiales, princesas enamoradas de jardineros y otras sandeces de igual calibre». Insistió en ello en su comedia *La Escuela de la amistad o El Filósofo enamorado* (Madrid. Villalpando, 1796) que Forner había corregido siguiendo indicaciones de Moratín y que apareció precedida de una «apología del vulgo».

Un ejemplo de dramaturgo con influencia oficial y que todo lo esperaba de ella fué Gaspar Melchor de Jovellanos. Su ambición era llegar a moralizar los teatros e impulsar una sana ciudadanía [81]. Hacia 1770 escribió *El Delincuente honrado*, una tragicomedia en prosa que no se representó hasta mucho después [82]. Moratín hijo admiraba «la expresión de los afectos, el buen lenguaje y la excelente prosa de diálogo» [83]. Obra de la juventud de Jovellanos está emparentada con las comedias lacrimógenas a la manera de Diderot (recuerda *Le Fils naturel*, 1757) sin que falten los parlamentos emparentados con la oratoria política. Pero también señala «algo nuevo en la escena hispana» y el camino hacia «la inmensa tragedia de don Alvaro» [84]. Además esta comedia de lágrimas abre el camino a los dramas modernos de costumbres. Los procedimientos escénicos de Jovellanos se resienten de los conceptos dieciochescos de progresismo, filantropía y liberalismo. Ya dice Menéndez Pelayo que «sólo teniendo un concepto del arte tan radicalmente falso como el que parece haber tenido Jovellanos, se concibe que escribiera un drama para impugnar una pragmática de Carlos III sobre desafíos. Y no es la menor prueba de su gran entendimiento el haber salido lucidamente de tan mal paso» [85]. Jovellanos que mostróse buen patriota en los años de la lucha por la Independencia, llevó al teatro también una tragedia de tema nacional, *Pelayo* que se escribió 1769 y se corrigió en 1771-2. Contiene los amores de Munuza y Dosinda, hija del rey Pelayo. Su primer título fué *Munuza*, después *Pelayo* (1815). En romance endecasílabo y en cinco actos sólo fué representada por los alumnos del Instituto Asturiano de Gijón. Inferior a la del mismo tema de Quintana, tampoco careció de valores teatrales estimables.

En 1784 la corte española tuvo dos motivos de regocijo (la paz con Inglaterra y el nacimiento de los infantes gemelos) y se organizaron grandes festejos. Entre ellos dos representaciones: *Los Menestrales* de Trigueros — a quien nos hemos referido como refundidor — que no gustó al público y que la crítica ha maltratado como Menéndez Pelayo que la clasificó como «pieza insulsa y bárbara, únicamente curiosa por sus pretensiones de drama social y un tanto

democrático» [86]; y *Las bodas de Camacho el Rico*, comedia pastoral en cuatro actos en que el gran poeta del siglo Meléndez Valdés imitaba toda la tradición bucólica desde Longo en lo que a juicio de Moratín hijo fué «una fábula desanimada y lenta» [87]. Resultado ambas piezas de un concurso en que seleccionó un jurado, fueron representadas con toda dignidad y aparato aunque fríamente recibidas por el público.

Pero en la comedia neoclásica ha de destacarse a Tomás de Iriarte (1750-1791), el antecesor de Moratín hijo. A los 18 años con el anagrama de Tirso Imareta publicó la comedia *Hacer que hacemos* que según el mismo Moratín «desagradó a los inteligentes por su falta de interés y caracteres; y a los cómicos al leerla porque creyeron con mucha razón que no podría sostenerse en el teatro» [88]. Pero Iriarte editó en 1788 dos comedias que son el precedente de las moratinianas. El notable fabulista fué neoclásico y partidario de las unidades dramáticas pero mostró su gracia y donosura en *El Señorito mimado* [89] que representó la compañía de Martínez y se recibió con grandes aplausos. El mismo Moratín, aunque le censuró «falta de movimiento dramático», sentenció que era la primera comedia neoclásica española «si ha de citarse la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas más esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica, esta es» [90]. Menéndez Pelayo también señala defectos (pedagógica, fría, falta de fuerza cómica) pero reconoce que resiste la lectura pues los compensa con «la amenidad y cultura del diálogo». La misma apreciación ha de hacerse de su otra comedia *La Señorita mal criada*, también dedicada a la sátira de las costumbres y de la educación. Además de su soliloquio *Guzmán el Bueno* (1791), en el terreno de la comedia moral tiene también *El Filósofo casado o El marido avergonzado de serlo* (Barcelona, P. Nadal, 1797), comedia famosa en cinco actos; y el drama (en realidad un sainete) *La Librería*, en un acto y en prosa, sobre las costumbres literarias que brindaron tema a don Ramón de la Cruz y a Moratín hijo [91]. En Iriarte los tipos — como un poetastro — sirven como pretendientes (en el marco de una librería) al consabido tema de la joven cuyos tíos (el librero en desacuerdo con su mujer) conciertan boda conveniente. Aquí acaba a gusto de la sobrina. Las comedias del siglo XVIII son numerosísimas y por catalogar. Citemos algunos nombres antes de llegar al glorioso de Moratín: *La Política de amor* (Barcelona, 1733) de M. Janer Perarnau; *La Bella guayanesa* de M. F. Laviano; *Solimán II* (1793) de V. Rodríguez de Arellano; *El Socorro de los amantes* (Valencia, 1776) de Carlos de Arellano; etc. Algunos del XVIII se adentran en el XIX y con los caracteres del setecientos son conocidos los Moncín, los Valladares y los Zavalas. Gaspar Zavala y Zamora (murió en Madrid en 1813) escribió muchas obras como su comedia *Aragón restaurado por el valor de sus hijos* y otras como *El buen y el mal amigo*, *El Calderero de San Germán* o *Tener celos de sí mismo*, *El perfecto amigo*, *Alejandro en la Sogdiana*, *La Justicia*, etc. Algunos de estos comediógrafos se representaron también en América. Así las obras del mismo Zabala se conocieron en México. En el Teatro Principal de la ciudad capital se representó *Jenval y Faustina* y el crítico teatral del *Iris*, el cubano José M.ª Heredia, escribió: «Es un tejido de situaciones violentas, caracteres exagerados y lances inverosímiles. El carácter de Vangrey es un borrón informe en que quiso copiarse el delicadísimo don Hermógenes del Café: más semejanza encontramos entre don Eleuterio de la misma comedia y el autor Zavala y Zamora» [92]. Como puede observarse en esta crítica hispano-americana los autores del XVIII se seguían representando aunque no gozaban de un gran prestigio con excepción hecha de Leandro Moratín.

La vida de don Leandro Fernández de Moratín

En la parroquia de San Sebastián, de Madrid, el 12 de marzo de 1760 fué bautizado Leandro, hijo del escritor y servidor de la corte don Nicolás Fernández de Moratín. Niño de carácter reservado, no mostró gran atracción por los juegos infantiles. Desde la escuela corría a su casa que se veía desde ella. Amargado por la pica de las viruelas que afeaban su rostro parecía un muchacho antipático. El escuchar en la tertulia intelectual de la casa de su padre y manejar los libros de la biblioteca fueron las primeras distracciones de su mocedad. Un maestro del que se decía tenía mala figura, le enseñaba en casa; después fué a la escuela de don Santiago López. Las primeras familias amigas que trató eran vecinas de la calle de la Puebla — hoy Fomento — y eran las de Ignacio Bernascone y Juan Bautista Conti. Una joven de esta última inspiróle versos amorosos. En busca de una profesión práctica — antes se había pensado que fuese a estudiar pintura con Mengs a Italia o que emprendiese una carrera universitaria — trabajó como oficial en una joyería. Así continuó la tradición profesional de su padre y de su abuelo. Antes había estudiado dibujo. Manuel Silvela — su íntimo y biógrafo — aseguró que era afortunado decidor pero sólo en la intimidad [93]. Fuera de ella su mutismo lo presentaba como hombre poco inteligente. Se ha dicho que fué tan desconfiado y reservado como adulador con los poderosos. Pero también podemos apreciar su lealtad con los que lo favorecieron. Así atacó a los enemigos de Cabarrús y alabó a Godoy, cuando ambos personajes cayeron. Fué fervoroso neoclásico y preceptista y, sin duda, el más positivo valor de esta escuela y de su época. Su generación — la de Goya — a pesar de las circunstancias españolas que batieron duramente la personalidad de Moratín, admiró su pureza de lenguaje, la eficacia que en sus escritos tenían las debatidas unidades dramáticas, su positivo talento tan cultivado desde la infancia y su laboriosidad que dieron óptimos frutos que ni los impopulares dogmatismos pudieron rebajar. Sin duda la rigidez paterna y la pulcritud requerida en sus dos primeros oficios — dibujante y joyero — imprimieron carácter a su arte literario iniciado con anacreónticas a la manera de la poesía de época. Su vida y carrera literaria cuenta con buenos resúmenes biográficos. Su primer éxito — grata sorpresa para su padre — fué en 1779 cuando obtiene el accésit de la Real Academia Española con el poema *La Toma de Granada por los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel*, bajo el anagrama de Efrén de Lardnaz y Morante. Sólo tenía 18 años. No obstante la familia insistió en buscarle una profesión práctica. Cuando muere su padre (1780), él mantiene a su madre. Su jornal es de 12 reales. En 1782 obtiene el segundo premio de la Academia con su *Lección Poética. Sátira contra los vicios introducidos en la Poesía Castellana*, en tercetos. Lo presentó bajo el nombre de Melitón Fernández.

Dadas las relaciones de su padre, tuvo muchos amigos entre los escritores. Lo fueron León del Arroyal, Juan Pablo Forner, el abate Juan Antonio Melón, Juan Tineo, colegial de Bolonia y sobrino de Jovellanos, Gómez Hermosilla, el ingenioso presbítero Manuel Gil de la Cuesta y los padres escolapios Estala y Navarrete. Estimaba muchísimo al jesuíta expulso Arteaga y frecuentaba la celda del P. Estala cuya autoridad respetaba [94]. Como su padre, visitaba también a algunos personajes como Jovellanos y Campomanes que lo estimaban mucho. En 1785 edita el poema de su padre *Las naves de Cortés destruídas* cuyas anotaciones constituyen su primer ensayo crítico. Entonces pierde a su madre. Al año siguiente lee su comedia *El viejo y la niña*, su primera y fracasada aproximación al teatro. Recomendado por Jovellanos va como secretario del conde de Cabarrús a Francia en 1787. Por primera vez sus actividades se mezclan a la política, lleva a París asuntos españoles importantes relacionados con el Banco

de San Carlos y los vales reales. Moratín gana la confianza e intimidad de Cabarrús. Tras conocer el Mediterráneo (Barcelona y Marsella) llegan en la primavera a París. Entonces trenza Moratín esos valiosos epistolarios de época en sus cartas a Ceán Bermúdez, Forner, Jovellanos, Conti, Llaguno y otros. Traba amistad con Carlo Goldoni, el gran reformador del teatro italiano que está expatriado y disfruta pensión de María Antonieta [85]. Vive con Melón en el «Hotel de la Court de France». En sus cartas se ha querido ver su fría reacción ante las cosas y las personas. Quizás un examen meditado de ellas nos permita rectificar esta opinión [86].

A principios de 1788 la gestión de Cabarrús en París había fracasado. Cuando emprende el regreso, ya en Tolosa, Cabarrús es llamado de nuevo a París. Moratín queda esperándolo en aquella ciudad. Pero en dicho año están de regreso en Madrid. Ya gobierna Carlos IV. La caída de Cabarrús deja a Moratín en la pobreza y al amparo de un tío suyo. Vuelve a intentar el estreno de *El viejo y la niña*. Ahora a las dificultades de los cómicos se une la negación de licencia del Vicariato. Dolido, publica *La derrota de los pedantes* (1789). Como sabe que el conde de Floridablanca tiene afición a la poesía burlesca, le envía unos versos de este tipo y acierta. Obtiene un préstamo sobre la mitra de Burgos de 300 ducados para lo que tuvo que recibir órdenes sacerdotales menores. Afirmó esta situación con la subida al poder de Godoy que lo protegió así como a sus amigos Forner y Melón. Aun pudo mejorar más su economía con un nuevo beneficio eclesiástico y 600 ducados de pensión. El apoyo del omnipotente favorito le permitió estrenar por fin, *El viejo y la niña* (1790). Aunque se retiró a Pastrana y trabajó allí (arregla *El Barón* y escribe *La Mojigata* y *La Comedia nueva*), no perdía el contacto con Godoy. Bajo su protección (auxilio de 30.000 reales) emprende nuevo viaje a Francia en 1792. De su alto protector dice con razón Oliver que «no tardará en encadenarle a sus destinos para arrastrarle después a una caída fatal e inevitable». En su viaje se detiene en Bayona para saludar a su antiguo protector Cabarrús y en Burdeos presencia ya los sucesos revolucionarios de Francia. Luego el pusilánime Moratín es angustiado testigo de los horrores de París (vio, entre otros sucesos, el traslado del rey Luis XVI al Temple). Su diario los consignó en un estilo lacónico, desnudo de cualquier clase de comentario: «Día 10 de agosto. Ataque a las Tullerías — matanza de los suizos — gran pavor, etc. — Día 13. A la casa de Oliver; no lo hallé. Por las calles. Con Chabot al bulevar. — Veo la traslación del rey al Temple» [86]. Aterrado de las cosas presenciadas se traslada a Inglaterra y estudia el teatro inglés que consideraba aun más decadente que el español. De aquí saldría su escrupulosa traducción y análisis del *Hamlet*. Entonces se siente documentado en teatro y envía a Godoy un memorial en solicitud de la plaza de director absoluto de teatros de Madrid y luego la de bibliotecario del príncipe de Asturias. Fracasó en ambas pretensiones. En 1793 regresa al continente y viaja por Bélgica, Alemania, Suiza e Italia. Recoge en sus cuadernos sus experiencias artísticas ante las valiosas riquezas monumentales que contempla y asistió a representaciones de obras traducidas de Comella que fueron muy aplaudidas. No deja de sufrir las incomodidades y percances propios a tan largo viaje. Una tempestad, al regresar a España con escala en Baleares, le obliga a llegar hasta Andalucía. De regreso en Madrid en 1797 lo nombran secretario de S. M. en la Interpretación de Lenguas puesto que ocupa a la muerte de Samaniego por la intervención de su amigo Melón cerca de Godoy en octubre de 1796 pero que él no conoce hasta después. En el año de 1799 ya cuenta con tres nombres importantes en la amistad: Goya, que lo pintó; Humboldt, el glorioso viajero por tierras de América, al que da a conocer su traducción del *Hamlet;* y Paquita Muñoz que conoció por José Antonio Conde que era huésped de los padres de ella. Moratín sostuvo con Paquita un largo noviazgo que acabó definitivamente en

1807 cuando ella se casó con otro. Se ha dicho que fué la musa que inspiró *El Sí de las niñas*. En el mismo año de 1799 fué nombrado de la Junta de Dirección y Reforma de los Teatros que presidía el General Cuesta como gobernador del Consejo. Moratín figuraba como Director. Se proponía la Junta estimular a los autores dramáticos con premios, fomentar las ediciones teatrales y crear una cátedra de Declamación. Moratín chocó con el gobernador, dejó su puesto y toda la labor de la institución quedó reducida a la edición de seis tomos de *Teatro Nuevo Español* y a suministrar una extensa lista de autores prohibidos. En cuanto a las ediciones eran tan deficientes que, según Moratín, necesitaban traducción. Más tarde se le nombró director único pero no quiso aceptar. Sus biógrafos ignoran todavía para qué solicitó a Salas de Asturias un testimonio de pureza de sangre e hidalguía que poseía su familia desde 1719. Sus actividades teatrales se habían intensificado desde 1798 y a principios del siglo XIX obtendría tres grandes éxitos (*El Barón*, 1803; *La Mojigata*, 1804; y *El Sí de las niñas*, 1805).

La invasión napoleónica trajo a Moratín muy graves situaciones en 1808. Ya fué víctima de la revuelta de marzo. Según Mesonero Romanos «tuvo que escapar el insigne vate, huyendo de las vociferaciones con que excitaba a las turbas, una cabrera tuerta que vivía en la casa de enfrente» [97]. Los heroísmos del 2 de mayo no logran borrar en él la lacra de afrancesado. Refugiado en la casa de Conde, cuando la evacuación francesa de Madrid, tras la victoria española de Bailen, huye a Vitoria. El Consejo de Castilla cita a Moratín entre los afrancesados, según un papel citado por Mesonero Romanos y que perteneció a su padre: «Casas confiscadas y mandadas vender por el Consejo para gastos de guerra: de diferentes traydores de la nación que marcharon con los franceses, como también los muebles hallados en ellas» [98]. El triste destino de Moratín le hace volver con los franceses a Madrid. Entonces comenzó su amistad con Silvela de quien tantas pruebas de ella había de recibir. En 1811 se agudiza su afrancesamiento y recibe honores (Caballero del Pentágono) y cargos (Bibliotecario Mayor de la Biblioteca Real a la que aplica la clasificación por papeletas como había visto en la del Palacio Farnese en Parma) del rey José Bonaparte. Tiene influencia y, como se ha reconciliado con Máiquez, al año siguiente estrena su arreglo de *La Escuela de los Maridos* de Moliere. La derrota francesa de los Arapiles (10 de agosto de 1812) con la nueva retirada bonapartista, le hace refugiarse en Valencia donde encuentra el bien de la amistad de Estala. Su desesperación le hace escribir poesías galófilas. Sus penas se agudizan con los finales de la ocupación francesa que culminan con su presencia en el asedio al castillo de Peñíscola. Cuando en 1814 regresa Fernando VII, Moratín se ha de presentar en Valencia ante el general Elío que enfurecido le ordena embarcar con otros afrancesados para Francia. Una tempestad le lleva a Barcelona donde, despúes de su depuración, se le fija residencia. En ella encontró amigos y estrenó *El Médico a palos*, arreglo de Moliere. Se le devuelven algunos bienes (1815), casa a su sobrina María [99] con su amigo José Antonio Conde que murió en 1820 y a cuya muerte dedicaría una oda de gran belleza («Te vas, mi dulce amigo, | la luz huyendo al día»). El temor a la Inquisición que ya había prohibido algunas de sus obras, le hace irse a Francia bajo pretextos de salud. Vuelve a Barcelona y hasta obtiene del Ayuntamiento un cargo relacionado con los teatros. Su amigo Manuel García de la Prada costea la impresión de sus Obras Completas. Las comedias *El Sí de las niñas* y *La Mojigata*, salvadas de la prohibición que sobre ellas pesaba, volvían a representarse en Madrid, donde tanto se recordaba a Moratín, incluso cuando ya se representaban obras del duque de Rivas y hacían furor las óperas italianas... Vuelve a Francia, vive en Burdeos con Manuel Silvela que tiene un colegio en el Hotel Barada. Se le comunica desde Madrid que es académico pero tiene temor de



Vicente García de la Huerta, grabado de la época
(Madrid, Biblioteca Nacional).



"Manifiesto por los teatros españoles...", por Manuel García de Villanueva (Madrid, 1788).

volver. Entonces trabaja sus *Orígenes del Teatro Español*. Se representan traducciones de sus obras en París. En 1827 con los Silvela y el colegio van a París donde se les une Melón. En agosto de este año hizo testamento pues se sentía enfermo. Ante las dificultades que le planteaban sus colonos en Pastrana, ya en 1826 había donado estas tierras a la institución de Niños Expósitos de Madrid. Murió el 21 de junio de 1828. Se le enterró en el cementerio del Père La Chaise, entre las tumbas de Moliere (a quien tanto admiraba e imitaba) y de Lafontaine. Su amigo Silvela lo dispuso todo y redactó el epifatio. Cuando murió Donoso Cortés en 1852, con los restos de éste y los de Meléndez Valdés, fué traído a España y sepultado en la cripta de la Colegiata de San Isidro. En 1900 estas cenizas con las de Goya pasaron al Cementerio de San Isidro. Por iniciativa de Ruiz Zorrilla y de Salmerón, la colonia hispanoamericana de París había costeado una lápida de Moratín en 1884 que luego pasó al vestíbulo de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid [100].

La comedia y Moratín. La Sátira de las costumbres

El propio Moratín en su soneto *La Despedida* admitía su fama de dramaturgo. Así dice en el segundo cuarteto: «la corva escena resonó en frecuente aplauso alzado de mi nombre el vuelo». Silvela inscribió en su tumba parisina estas ingenuas y ajustadas palabras: «Aquí yace | Don Leandro Fernández de Moratín | Insigne Poeta cómico y lírico | Delicias del Teatro Español | De inocentes costumbres y de amenísimo ingenio». Estas frases de tierna amistad, son además verdaderas. Su teatro se distingue por la ingenuidad y sencillez. Admite su dramática y personalidad — cierto paralelo con el mexicano Ruiz de Alarcón por lo simple de sus intrigas y la pulcritud escénica y de dicción. Esta gran personalidad del neoclasicismo expuso sus ideas literarias ya directamente en los prólogos a sus comedias, editadas en París (1825) ya en las profusas anotaciones a su traducción del *Hamlet;* ya valiéndose de sus personajes como en *La Comedia nueva*. Sus permanencias en Francia y las sostenidas influencias de Boileau y Barthelemy, lo intoxicaron de reglas y preceptos. Sus opiniones sobre la comedia se resumieron en una definición que puede decirse preceptiva de la neoclásica. Comedia es «imitación en diálogo en prosa o verso de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendados por consiguiente la verdad y la virtud» [101]. Esta definición que él glosó frase por frase concretaba su neoclasicismo: 1.º Fin moral (ridiculizar vicios y errores comunes), 2.º Sumisión a las unidades dramáticas (un suceso, un lugar y en pocas horas), 3.º Los personajes de la comedia han de ser de la clase media (personas particulares) pero no clase baja ya que para Moratín el populacho es incapaz de corrección. Otro concepto es que «La comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica». Por esta llaneza de motivos la comedia puede ser escrita en prosa. La enseñanza que contiene debe imprimirle los «atractivos del placer» y, aunque según las ideas, había de imitar a la naturaleza tenía también obligación de embellecerla. Éstos eran sus conceptos genéricos de artista [102]. Su amor al teatro era también muy fuerte. En la vejez, su obra *Orígenes del teatro español* — que acaba casi con su vida — supone un gran esfuerzo de erudición como coleccionista de piezas antiguas anteriores a Lope de Vega y obra de eficacia ya que en ella se clasifican obras que, como él había advertido, antes lo habían sido por defensores del teatro español que las clasificaban sin conocerlas. Moratín concreta su arte, como Alarcón

en la finura y en la delicadeza. En el fin moral hasta el consejo melancólico y pocas veces llega a poner en ridículo defectos y nunca exagera las extravagancias ni menos los defectos físicos. Si en su sometimiento a las reglas era un neoclásico, un afrancesado, en todo el fondo de sus obras — como en su padre — brotan los sentimientos españolistas y un melancólico sentimentalismo prerromántico. Quizá este personaje, destacado como servil a la invasión napoleónica, haya dado siempre el tono más españolista a sus decisiones. Afirma sus españolismos. Quiere vestir la comedia de «basquiña y mantilla» y siente a Lope cuando rebate las exageraciones de Nasarre («No corrompió, se allanó al gusto de su tiempo») y hace decir a don Pedro en *La comedia nueva*: «Cuánto más valen Calderón, Solís, Rojas y Moreto cuando deliran que estotros cuando quieren hablar con razón» y a esto ha de agregarse su censura al clasicismo griego. Pero estas apreciaciones prerrománticas no obstaculizan el que afirme las perfecciones del teatro francés frente a los defectos que ridiculiza en el español y el inglés. Pero a Moratín como dramaturgo se le ha achacado la grave falta de sentimiento y pasión, ya que ello llevaba consigo la ausencia de situaciones, de lances, en una palabra de los recursos dramáticos que han de ser obstáculos a la monotonía que puede aburrir al espectador. La acción moratiniana es auténticamente única y con pocas sorpresas para el espectador pero el ritmo lento de Moratín no representa ausencia de habilidad teatral sino maestría que le permite, sin extremar recursos, abrir todos los resortes del sentimiento. Dramaturgo de la mesocracia demuestra en ella, que aunque es la más corriente, sus sentimientos son propios de la escena. El gran talento de Moratín fué saber rodear de arte los sentimientos vulgares de nuestras pobres gentes de la clase media. Pero su calidad genial estriba en la sobriedad de expresión, en la exquisita ponderación con una gran propiedad en el diálogo y una gran pureza y perfección de lenguaje. Se ha dicho que su sobriedad es forzada pero ha de reconocerse que la logra con toda perfección. Su vocabulario es también vario y medido, preciso [104].

La comedia de la juventud de Moratín es *El viejo y la niña* que en 1786 leyó a la Compañía de Manuel Martínez. Las dificultades se acumularon contra ella: no gustó a los actores, el censor la mutiló, una actriz de 40 años se negaba a hacer un papel adecuado a su edad, etc. Moratín cansado la retiró de los ensayos. En 1788, corregida, volvió a leerla a la Compañía de Eusebio Díaz. Otra actriz quiere papel juvenil indebidamente, pero ahora fué el Vicariato el que la prohibió. Por fin, bajo la protección de Godoy, la Compañía de Eusebio Ribera la estrenó con éxito en el teatro del Príncipe el día 22 de mayo de 1790. Nueve años después volvió a representarse durante el verano en Madrid. Era un tema de su predilección teatral, casi un estribillo de sus comedias (el casamiento de conveniencia preparado por la vieja egoísta). Planteaba el problema del hombre de edad y la mujer niña en lucha de felicidades realizables. Sometida rigurosamente a las unidades representa una sala de don Roque en Cádiz y la acción «empieza por la mañana y acaba antes de mediodía». El prólogo del autor decía haber seguido «la senda que dirige a la perfección» y en cuanto a la crítica prometía la enmienda «como única respuesta». Moratín quedó satisfecho de la representación. «Juana García desempeñó el papel de doña Isabel, reuniendo a sus pocos años, su agradable presencia y voz, la expresión modesta de semblante» y también estuvieron afortunadísimos Manuel Torres en el papel de don Roque y Mariano Querol en el de Muñoz. La acción en españolísimos versos octosílabos y en serie romance se desenvuelve en tres actos. Doña Isabel, esposa joven y bonita de un anciano de 70 años y tres veces viudo, lucha por que se quede en casa don Juan (a quien amaba y le dijeron se había casado) y su respeto al anciano esposo. Éste que sospecha, obliga a su esposa a recibir a don Juan y escondido oye la conversación. Luego doña Isabel se sincera con el

esposo: «No sabéis que nos enseñan a obedecer ciegamente?» y decide retirarse a clausura. El criado Muñoz es un personaje de buen sentido y así dice a su amo que no debe quedarse solo con su esposa — no quiere ser soplón entre el marido y la mujer — y hace que salgan de la casa las demás personas, luego en el diálogo final con su amo sentencia: que la edad de don Roque no es para casorios y que:

...si muchos lo conocieran.
Pero sí... Cuanto más viejos,
más niños y más troneras.

Quizá resulte impropio, aunque también es de buen sentido, el personaje doña Beatriz que, no obstante ser hermana del anciano, está al lado de su cuñada para comprenderla y hasta llama «cadáver» a su hermano. Cierta semejanza con *La Petimetra* de don Nicolás se da en que los galanes de ambas comedias son huéspedes (como sobrinos del amigo y por negocios del tío) de una casa donde encuentran a mujer joven a la que ya habían galanteado. Pero Moratín hijo es más comediógrafo.

Se dice que con el título de *El Tutor* había escrito otra comedia que quemó en Roma el 22 de octubre de 1793 cuando el juicio del jesuíta expulso Esteban Arteaga, le fué adverso. Un nuevo desarrollo del tema fué *El Sí de las niñas*, obra de perfección y madurez y, que, como tan finamente la clasifica Valbuena, contiene «un mundo irónico y melancólico» [105]. Se representó en el Teatro de la Cruz de Madrid el día 24 de enero de 1806 y, antes de abril, en Zaragoza y Toledo. El mismo año conoció cuatro ediciones madrileñas, después de haber sido estrenada en provincias. Fué delatado ante la Inquisición, pero gracias a Godoy «la tempestad que amenazaba se disipó». Se cree que tuvo una musa de carne y hueso en la doña Paquita de su ideal e inconcluso idilio. Las concomitancias con el argumento pueden explicar la interpretación pero no demostrarla. El tema había sido ya desarrollado por Rojas Zorrilla en su comedia *Entre bobos anda el juego* [106]. Para Moratín fué un tema obsesionante. La frase que sirve de motivo a su comedia explica que no debe fiarse el hombre del Sí de las niñas aunque sus padres y tutores den todas las seguridades apetecibles. Ello representaba además la obediencia a las madres en la educación francesa. Escénicamente es una pieza medida en un juego entre cuatro personajes principales: dos viejos, don Diego y doña Irene, novio de buena fe y madre interesada de la niña; dos jóvenes, don Carlos (sobrino de don Diego) y doña Paquita, la pareja clásica. También hay sombras que proyectan carácter como al dar la biografía del obispo o explicarnos cómo era el difunto don Epifanio. Como en buen teatro español los criados hacen su papel en la contradanza (Rita, Simón y Calamocha). Vulgares personajes de posada como patanes y carromateros, ambientan la comedia. Las unidades dramáticas son rigurosamente observadas. Una acción única (amores del anciano adinerado don Diego con doña Paquita que ama verdaderamente a su sobrino don Carlos, joven que quiere renunciar a ella pero a quien el anciano cede noblemente el paso y hasta les deja una estimable renta), en un solo lugar (sala de paso en una posada de Alcalá de Henares) y dentro de la unidad de tiempo (empieza la acción a las siete de la tarde y acaba a las cinco de la mañana siguiente). Son tres actos de una magistral sinfonía en la que los dos últimos se desarrollan con el escenario a oscuras. Ya Larra había sabido ver lo «perfectamente concebido» del plan y del buen efecto de valerse para convencer al tío de la contraposición de su propio sobrino. Así dice Larra que toda la comedia está encerrada en el tercer acto (los dos anteriores sirven de exposición) y «convence por su parte con el cuadro ridículo al entendimiento; mueve, por otra, el corazón, presentándole al mismo tiempo los resultados del extravío» [107]. En la noble sencillez del desarrollo de la acción hay una suave y melancólica epopeya que tampoco falta en sus otras comedias en un tibio am-

biente de pesimismo urbano, de dolorida tragedia íntima, de conformidad de la vencida mesocracia que se debate en un ambiente mediocre y sin esperanzas de realizar los sueños, asfixiados por un materialismo no exento de heroicidad. Menéndez Pelayo ha comparado a Moratín con Terencio: «Ambos carecen de fuerza cómica y originalidad y en ambos la nota característica es una tristeza suave y benevola. No lo negará quien haya meditado despacio el incomparable «Sí de las niñas», tan malamente tildado por algunos de frío y seco, y comparado por Schack con un paisaje de invierno. Yo no veo allí la nieve ni la desolación, sino más bien las tintas puras y suaves con que se engalana el sol al ponerse en tarde de otoño» [108]. Esta suavidad en los tonos sentimentales (invierno para Schack, otoño para Menéndez Pelayo), esta fina melancolía hacen a Moratín un verdadero romántico del neoclasicismo. El anciano don Diego renunciando a sus aspiraciones («la noche más terrible que he tenido en mi vida», «¡qué dolorosa impresión me deja en el alma el esfuerzo que acabo de hacer!... Porque soy hombre miserable y débil», «me llenaban la cabeza de ilusiones que han desaparecido como un sueño», «Hijos, ¡bendita sea la bondad de Dios!»), encierra una actitud de contrariedad humana, un sino dolorido, una inexorable fatalidad que no es inferior — dentro del tono menor de la comedia — a aquellos estentóreos dolores que oprimen a don Álvaro en el drama del duque de Rivas. Ya se ha apreciado en su justo valor que si el tercer interés — el egoísmo de la madre — presiona también, se mezclan entonces a la comicidad doméstica, los obstáculos que los enamorados encuentran en la literatura romántica. Doña Irene, la madre experta en matrimonios a base de onzas y doblones, busca su cómoda vejez y, como habladora y voluntariosa, instiga al buen viejo con palabras esperanzadoras de cariño que nunca dijo su hija. Es también una crítica de las costumbres (su opinión de las posadas es gráfica) y en este sentido es curioso observar lo que dice Larra, tan experto y tan severo en la suya, que por haber pasado años ya no la considera comprensible como lo era cuando la estrenó Moratín porque cree que ya ha cambiado la educación y así nos dice Fígaro: «es una verdadera comedia de época, en una palabra, de circunstancias enteramente locales, destinada a servir de documento histórico o de modelo literario» [illegible]. Tampoco puede olvidarse el fondo autobiográfico de la comedia. Moratín españoliza los tonos franceses de comedia y le da color españolísimo y popular en palabras (chapucería, gazmoña, garabato, etc.), en objetos ambientales y hasta en alusiones pintorescas como la que hace a los melones de Añover.

La sátira de las costumbres literarias. «La comedia nueva»

El fondo romántico que hay en Moratín queda aún más patente en *La comedia nueva o El Café*, comedia en prosa que fué estrenada en el Teatro del Príncipe de Madrid el 7 de febrero de 1792 por la compañía de Ribera. En el consabido prólogo Moratín nos explica sus pretensiones: «pintura fiel del estado actual de nuestro teatro». Antes que él otros habían tratado también de presentar estas costumbres. Don Ramón de la Cruz dedicó a ello varias de sus obras (*El teatro por dentro*, *El coliseo por de fuera*, *El sainete interrumpido* y *La comedia de las maravillas*). Los dramaturgos de época quedan satirizados en don Eleuterio que en su manía de serlo nos da la obra tipo *El cerco de Viena*. En el siglo XVII, en México, Sor Juan Inés de la Cruz satirizó benévolamente a un autor en uno de los sainetes intercalados en la comedia *Los empeños de una casa*. Los espectadores de la obra moratiniana no ven la representación pero siguen sus incidencias en las conversaciones que se desarrollan en el café inmediato al teatro. La obra de don Eleuterio es solamente una borrachera de las actualidades escenicas. Moratín que había quemado una obra suya, no podía encon-

trar reparos en que su personaje anunciase que las quemaría todas. Don Pedro acaba así la obra: «Ojalá los que hoy tiranizan y corrompen el teatro por el maldito furor de ser autores, ya que desatinan como usted, lo imitaran en desengañarse». Este don Pedro tan comprensivo y paternal ante lo prosaico que no hace más que rabiar y obstaculizar las ilusiones del novel es el propio Moratín opinando. Es una actitud ante las obras de época: protestar; otras son las de don Antonio que la conlleva como una diversión; o la de don Hermógenes para el que sólo se trata de una oportunidad para sus pedanterías [110]; o la de don Serapio el inconsciente apasionado... Pero realmente don Pedro es el más sentimental, el más dispuesto a una ayuda mesocrática y prosaica pero en la que pone algo más que los otros, el corazón. La marisabidilla doña Agustina y doña Mariquita, la novia defraudada de don Eleuterio, una mujer de la clase media que pisa terreno y se afirma en las realidades burguesas como amante de las tradiciones domésticas hispanas. La obra sufrió diversas vicisitudes, se la acusó de «libelo infamatorio», sufrió cinco censuras de las que al fin salió airosa así como de los disturbios con que se intentó recibir la obra cuando el estreno. El autor quedó satisfecho de éste y consideró que su comedia estaba escrita con arte y podía ser de las reformadoras del gusto del público. Éste insistió en reconocer a personas retratadas. Él lo negó asegurando que había formado de muchos, «un solo individuo»: «de muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas, formé un don Eleuterio; de muchas mujeres sabidillas y fastidiosas, una doña Agustina; de muchos pedantes erizados, locuaces, presumidos de saberlo todo, un don Hermógenes; de muchas farsas monstruosas, llenas de disertaciones morales, soliloquios furiosos, hambre calagurritana, revista de ejércitos, batallas, tempestades, bombazos y humo, formé «el gran cerco de Viena»; pero ni aquellos personajes ni esta pieza existen» [111]. No obstante, los testimonios de época han visto en el protagonista al fecundo Comella; en las dos mujeres de la obra a su hija, muchacha lisiada y muy lista; en don Hermógenes a don Cristóbal Cladera; en don Antonio tal vez a su amigo Melón; y en don Pedro a él mismo. El café es un trasunto de la Fonda de San Sebastián, cuyo camarero, expresión del vulgo, parece ser el Pipi de la comedia. Mesonero Romanos ha sido uno de los que han aludido a ellos. Así dice: «Entre las personas que recuerdo haber visto en mis primeros años en casa de mis padres... los célebres abates don Juan Antonio Melón y don Cristóbal Cladera, amigo inseparable aquél y protector del insigne Moratín, y reconocido y confesado modelo el segundo, que sirvió a este esclarecido personaje para pintar a don Hermógenes, aquel delicioso pedante de la Comedia nueva que hablaba en griego para mayor claridad...» [112].

Pero las antipatías de época agravaron la posible personificación de Comella en el protagonista y los enemigos literarios de Moratín las explotaron para desprestigiarlo por su falta de consideración. Así el grupo salmantino se expresa por Munárriz en sus Adiciones a la Retórica de Blair en reparos antimoratinianos tan extraños como decir que el asunto de la comedia era inmoral por haberse fijado en «una familia desgraciada» con lo que quedaba patente la falta de caridad del autor.

Los críticos de nuestro siglo han seguido interpretando los personajes literarios de esta discutida comedia y buscando especialmente el más representativo de Moratín. Ruiz Morcuende, el más documentado de nuestros moratinistas, lo cree expresión de don Hermógenes [113] y ésta es también la opinión del escritor cubano José A. Rodríguez [114]. En cambio el también cubano Enrique Piñeyro lo veía en don Pedro, el mejor retrato de la comedia «por cuya boca habla Moratín mismo, que es siempre pesado, de una severidad antipática, aunque no sea ésta evidentemente la intención del autor» [115]. En realidad tanto don

Hermógenes como don Pedro y hasta el mismo don Antonio, el menos preocupado y severo, hablan con las ideas que Moratín quería exponer. Cuando se representó el papel de don Eleuterio fué un éxito para el actor Manuel García de la Parra. Godoy asistió al estreno y la obra se sostuvo veintiséis tardes seguidas. La estimación popular y oficial de su época parece refrendada por el juicio definitivo de Menéndez Pelayo que la considera «la más asombrosa sátira que en ninguna lengua conozco» [116].

Comedias sátiras contra la hipocresía y la mentira

Desde 1798 circulaba muy desfigurada *El Barón* que corregida ya leyó en casa de Tineo en 1799. La había escrito durante su viaje a Francia con Cabarrús y estaba acabada en 1787. Fué ensayada por aficionados para ser representada en casa de la condesa viuda de Benavente pero no llegó a serlo. Era una zarzuela en dos actos y en verso de gran candor y con ribetes de comedia de figurón. La música de José Lidón, organista de la capilla Real. Pero se representó sin ella en varias casas particulares y con ella en Cádiz. Suprimida la partitura y remozada se estrenó en el Teatro de la Cruz el 28 de enero de 1803. El estreno fué de gran confusión entre los silbidos de los alborotadores y los aplausos de los amigos entre los que estaba Antonio Pinto que ya lo era de su padre, y que interpretaba el papel de don Pedro. Los alborotadores creyeron haber reventado la obra y ello hizo posible que sin ellos triunfase la noche siguiente en que no se presentaron. La interpretación fué extremada no sólo la de Pinto sino también Antonio Ponce como barón, Mariano Querol como Pascual y «el papel de la tía Mónica en boca de María Ribera se admiró como lo más perfecto que puede presentar la ficción dramática», según expresó el autor que al imprimirla la dedicó al príncipe de la Paz «aspirando siempre a merecer su aprecio» y «sujetándose a los preceptos». Veinte días antes de su estreno los antimoratinianos y el teatro rival de los Caños del Peral que estaban dolidos porque el autor había preferido el otro teatro, estrenaron en realidad la misma comedia de Moratín aunque desfigurada con el título de *La lugareña orgullosa* de la que Andrés de Mendoza figuraba como autor. En el incidente estaba mezclado el nombre del gran Máiquez, entonces enemigo de Moratín, Huerta que era el más acérrimo y Dámaso de la Torre que fué el que contó todo a Moratín cuando más adelante fué su amigo. Sometida la comedia a las unidades se desarrolla en Illescas y el protagonista es un farsante que se finge millonario y barón en desgracia accidental del rey. Interesa a unas señoras con su patraña y acaba instalándose en la casa de ellas. El razonable don Pedro, tío de la dama joven ampara los amores de ésta con Leonardo, muchacho conocido del lugar. La culpable es la vanidad de la tía Mónica que hasta da dinero al falso barón que, al fin descubierto, huye por una ventana. Tía Mónica se desengaña y acepta el matrimonio de Isabel y Leonardo. Otra comedia es *La Mojigata* (1791) un fino retrato de la piadosa hipócrita digno de Tirso de Molina, hermano de los de Ruiz de Alarcón y con el tema ciudadano a la manera de Molière. Muestra una vez más su delicada concepción de los tipos teatrales «sin descubrir los verdaderos caracteres de la tenebrosa hipocresía». Toda la trama estriba en la hipocresía de doña Clara que finge vocación de monja pero en realidad con decisión digna de un personaje femenino de Tirso, hace que don Claudio prepare el documento matrimonial. Por otra parte al padre conviene la vocación de la hija para recibir él una herencia a ella destinada. Inés, la otra dama joven, representa la frivolidad. A ella va a parar la fortuna destinada a doña Clara por creer el testador que ésta iba a un convento. El criado Perico es un buen intermediario. Larra comparando el desenlace de *La Mojigata* con *El Hipócrita* de Molière, encuen-

tra el del español infinitamente superior [117]. Inés cede a mitad de la herencia a sus primos y obtiene el perdón de la pareja. Se representó la obra en casas particulares — la del abogado Pérez de Castro y la de la marquesa de Santiago y los cómicos la llevaron a provincias. En Madrid se representó en el Teatro de la Cruz el 19 de mayo de 1804, año en que también se editó con una Epístola en endecasílabos dedicada al príncipe de la Paz («al alto numen tutelar que adora»). Sus intérpretes fueron Ponce, Pinto, Francisco Vaca, Josefa Virg, María García, Querol y Francisco López en el papel de Tío Juan «viejecillo pusilánime, inepto, encogido, frío, memo y ñoño como el autor lo imaginó».

En ambas comedias hace gala Moratín de sus recursos teatrales. Las transiciones en la conversación es uno de ellos. En *La Mojigata* doña Clara que habla profana y frívolamente torna su palabra fervorosa cuando entra su padre; el criado Perico finge que habla solo para que lo oiga doña Clara y favorecer a su amo. Los criados de Moratín representan una gran dosis de cordura y hacen pensar en la influencia de los del teatro francés de la Revolución que hacía de ellos Fígaro. Así es la criada Fermina del *Barón*. Una ingenua comicidad e intriga parece corresponder a esos personajes a medio vestir o a medio esconder, a esos a quienes se alude como ese capitán general que se inventa el barón con tan extenso mando jurisdiccional como la Patagonia y Filipinas, príncipes vestidos de jardinero como dice don Pedro, etc.

La traducción literal del «Hamlet» y una severa pero romántica exégesis de Shakespeare

Moratín, cuando su estancia en Inglaterra, preparó una traducción del *Hamlet* de Shakespeare. Traducción verdadera y rigurosa ya que puede verse el texto inglés al lado de la traducción española. Nos asegura que no aprovechó versiones de otros idiomas y que su fin primordial era dar una idea de cómo eran los espectáculos dramáticos en Inglaterra. Su labor se sometió al juicio del gran viajero inglés Humboldt en 1799 que no manifestó su opinión. Las profusas notas que acompañan al texto son el testimonio del carácter neoclásico que Moratín quería imprimir a toda su labor. No era posible que un escritor «reglado» hablase bien de una obra tan desordenada y barroca como el *Hamlet* que Moratín encontraba tan compleja que parecía escrita por diversos autores y cuyos nudos no se desataban sino que se rompían violentamente. Para Moratín, Shakespeare ignoraba el arte y «no sabía borrar» y su geografía así como su historia eran absurdas (los anacronismos shakespearianos son semejantes a los de nuestros autores del XVII). Considera que hay en el *Hamlet* muchas incidencias y escenas innecesarias y alguna, como la de los sepultureros, «impertinente y soez» o como la de la muerte de Polonio «inopinada y cruel». En cuanto a la de la locura de Ofelia no obstante su reparo de innecesaria y tan alejada de la razón clásica la admira como en general admira toda la obra por su «acción grande, interesante y trágica». El temperamento romántico de Moratín surgía sobre lo convencional en todo momento con las características dos fases de los españoles del neoclasicismo [118].

Dos creaciones, arreglos de Molière

La traducción de Shakespeare fué exacta, en cambio las dos que hizo de Molière constituyen dos obras maestras de creación como verdaderos arreglos en los que su personal concepción del teatro imprimió reforma y carácter [119]. En 1812, reconciliado con Máiquez, estrenó el 17 de marzo en el reconstruido

Teatro del Príncipe *La Escuela de los Maridos* de Moliere. Fué un gran éxito. Su impresión — tuvo dos en dicho año — iba acompañada de prólogo en que se hacía el panegírico de Moliere y advierte la admiración que produciría en los criticadores «páginas enteras en que apenas hay una palabra que pueda llamarse rigurosamente traducida» y las osadías de abreviar o dilatar o suprimir pasajes y hasta reconstruirlos. Sale, por tanto, el autor al frente de la «erudita indignación». Moratín españolizó la comedia que era una «excelente lección para los maridos», adaptó las escenas graciosas que en español no tenían gracia, suprimió las que no tenían sentido en España por referirse a costumbres concretas de Francia o que hubiesen escandalizado a las españolas y hasta nacionalizó el lugar (Plazuela de los Afligidos de Madrid). Otras alteraciones tuvieron carácter general como, por ejemplo, hacer más humanos a personajes demasiado cómicos como Sganarelle (don Gregorio en el arreglo) o hacer más verosímiles las situaciones. El motivo de esta comedia de Molière — como tantos otros — puede decirse que volvía ahora a España ya que parece que el gran cómico francés se inspiró en la comedia española *El marido hace mujer y el trato manda costumbre* de Antonio Hurtado de Mendoza. La semejanza de las dos obras es bien clara. Lo curioso respecto a Moratín es que comenzaba a olvidarse de las unidades dramáticas que tan firmemente defendía. En la representación de la obra se extremó el gran Máiquez y Moratín dijo que se despedía del público del teatro. Sin embargo no fué así. Cuando las incidencias finales de la Guerra de la Independencia lo trajeron providencialmente a Barcelona, da para el teatro un arreglo de *Le Medecin malgré lui*, también de Moliere. Su amistad con el actor Felipe Blanco permitió que éste estrenase el día de su beneficio (5 de diciembre de 1814) el arreglo de dicha obra con el título de *El médico a palos*. Era también una traducción libre en tres actos y en prosa. Al gracioso Blanco e dedicó un soneto que acababa así:

Mas si queréis vosotros divertiros,
venid a mí que el amargor severo
de la verdad os disimulo en chistes.

Moratín puede decirse que recibió de Blanco una atención más de las que aquél le hacía. Agradeció y elogió la representación que hicieron: «Blanco dió mucha gracia y naturalidad al papel de Bartolo. Vicente Alfonso obtuvo general aceptación en el de don Jerónimo; y Bárbara Fort, para quien era muy genial el de Martina, le desempeñó con inteligencia». Siguió el mismo criterio que en el anterior arreglo. Suprimió escenas que hubiesen resultado chocantes en España y hasta se permitió suprimir personajes y se justificó («Si Moliere viviese, haría en esta y otras piezas suyas las mismas correcciones, con más severidad y mayor acierto»). En cuanto a unidades dramáticas puede decirse que ya no las observa (el acto primero es un bosque, los segundo y tercero en una sala de casa particular).

En cuanto al tema matrimonial tan del gusto de Molière como del de Moratín, podría recordarse el estudio de Saint-Marc Gerardin en que se lee «J'ai montre comment Molière defend l'institution du mariage. Cependant, quand nous lisons son théâtre, combien n'y rencontrons nous pas de maris ridicules, de femmes coquettes, de mariages malhereux» [120].

La personalidad de Moratín y su época

El gran escritor ha sido considerado como el valor de su siglo y también como el genuino representante. Pero el siglo de los abates desordenados, de las revoluciones, de las polémicas filosóficas, de los liberalismos iniciales no puede

estar representado por Moratín. Alcalá Galiano en sus lecciones sobre dicha centuria en el Ateneo de Madrid aludió a Moratín y a Cienfuegos (un prerromántico por cierto) como «los que pueden considerarse como una expresión del próximo pasado siglo en la hora del acabamiento» [121]. Sí puede representar Moratín a su siglo en lo literario siguiendo muy exactamente la moda francesa imperante en Europa, pero, entre él y el ambiente de revuelta crítica setecentista, mediaron su buen sentido y su decantada pusilanimidad. El ambiente renovador europeo — también español — era antitético de la sensatez de Moratín. El siglo XVIII fué de poéticas y reglas pero también de cambios. Aunque en el pecado del preceptismo cayeron hasta incluso los que, como el abate Marchena, tuvieron un carácter político de barricada. Así Menéndez Pelayo en su estudio sobre aquél dice que «Marchena por una contradicción que en su tiempo no era rara y que tambien observamos en Gallardo y en otros, era furibundo revolucionario en todo menos en literatura y en lenguaje, y así lo vemos alabar a Moratín en su Poético discurso de la apertura de una sociedad literaria: «Apolo templara su acorde lira cuando de Jovellanos y Batilo — del dulce Moratín y Santibáñez — los loores cantemos...» [122]. En cambio Iriarte y Trigueros son tachados de insulsos y pesados. Moratín también se llamó reformador del teatro. Pero Alcalá Galiano advierte que los llamados restauradores del buen gusto en la literatura castellana del siglo XVIII «son ciertamente merecedores de tan honrosa denominación si se considera cuál fué el gusto que combatieron y ahuyentaron; pero no lo son tanto si se considera cuál fué el que le sustituyeron» y agrega que la imitación (la de los franceses) era «doble violenta porque en España había un gusto y un estilo nacionales ya formados» [123]. Que en España había un gusto nacional indestructible puede demostrarlo la polémica reseñada en este capítulo y la persistencia de los temas nacionales incluso en los más acérrimos neoclásicos. La opinión extranjera no era muy diferente. Uno de los Schlegel en sus estudios teatrales lo hacía notar [124]. Cánovas del Castillo aludiendo a Moratín y los preceptistas españoles decía que «seguramente entre los que siguieron aquel partido hubo muchos hombres de ciencia y muchos de bien; pero no representantes en poco ni en nada del rancio espíritu caballeresco, aventurero y fantástico de sus antepasados» [125]. Lo lamentable es que, a pesar de la evidente tradición que hemos visto existía vigorosa, en el mismo siglo XVIII, el preceptismo pudiera tomarse como norma de reforma. Resulta desconsolador que en el mismo pórtico del Romanticismo fuera posible el prólogo que precedió a la edición que de las obras de Moratín hizo la Academia de la Historia en que todavía se leía: «Lope fomentó la corrupción del arte en el tiempo que iba a sucederle; Moratín ha preparado su mejora y perfección. La lectura y estudio de sus obras no puede menos de contribuir a la propagación del buen gusto y a la deseada reforma de nuestro teatro» [126]. No es necesario insistir en la réplica a este incomprensivo pensar académico que iba pasando de moda ya que la obra moratiniana, con ser mucha su perfección, nunca lograría el interés de la obra de Lope en todos los tiempos. El frío decir y sentir moratinianos contrastarán siempre con el cálido apasionamiento de Lope [127]. Por otra parte la fama de Moratín era merecidísima y se justifica que ya madurado el Romanticismo se le hicieran homenajes editoriales [128] y que algún escritor, como Ventura de la Vega llamase a sus cinco comedias originales «cinco estrellas» y las alabase en sus conocidos versos:

¡Cinco no más! pero de luz tan pura,
de juventud tan fresca y tan lozana,
que vivirán, cuanto en la edad futura
viva la hermosa lengua castellana.

Y aun demostrase más su estimación en su *Crítica del Sí de las niñas.*

Pero esta justa apreciación en su época y la posterior no hacen al silencioso

Moratín que representaba la tiranía estética, como expresión del siglo que Forner llamó «hablador». En un siglo de grandes reformas quiso cerrar los libros que transportaban el libérrimo pensamiento español. Sirvió hasta oficialmente a los poderosos de su época: Aranda, Floridablanca, Campomanes, Godoy, dedica canciones al mariscal Suchet cuando la francesada y obtiene distinciones de José I, rey contra la voluntad de los españoles. En cambio atacó a don Ramón de la Cruz y a sus sainetes, evidentes expresiones de nuestra tradición literaria nacional. El gran sainetero, por su parte, lo hizo aparecer en escena en el personaje Un Ingenio de su sainete *Visita del Hospital del Mundo*.

No obstante, ya lo hemos hecho notar, Moratín no fué indiferente al sentir nacional y tiene sentido considerarlo prerromántico no obstante la sumisión a las reglas y preceptos. Un escritor y académico tan experto en teatros como Manuel Tamayo y Baus hace un siglo escribió: «Obsérvese cómo ciñéndose quizá en demasía a la más nimia y particular imitación de la realidad que tiene delante de los ojos, llega Moratín *(que no es clásico sino romántico a pesar suyo)*, llega digo a crear una comedia tal y tan buena, que nunca produjo ni acaso producirá otra mejor el entendimiento humano» [129]. Se refiere al *Sí de las niñas*, la melancólica pieza, la más sentimental de la creación moratiniana. La tragedia de Moratín, hombre y artista, fué tener que renegar de lo que amaba. Como escritor las apreciaciones al Hamlet son típicas y como hombre la melancolía de sus cartas y de su diario. Figura de una época de trastornos e inquietudes sociales ingentes (Revolución Francesa, Guerra de la Independencia Española, las Universidades convertidas en Academias Militares, etc.) su espíritu osciló miedoso y desconfiado en su propio pesimismo. Si pensamos en las soluciones de Moratín a sus comedias — aun dentro del razonable neoclasicismo — envuelven tal cantidad de renuncia, tal pesimismo que se encuentra en ellas toda la amargura romántica de la burguesía: ¿Es que no son víctimas del fatalismo los protagonistas moratinianos? ¿No es un cuadro de romántica angustia humana el de sus criaturas que, como en la vida a él mismo, se les niega toda ilusión? Pocos escritores presentan el fondo de romanticismo vivo de Moratín. Amaba las reglas y el orden pero, por encima de todo, sentía viva su libertad de artista y de español. Es curioso recordar que el Moratín neoclásico fundase la Academia de los Acalófilos que se reunían en casa de Tineo. ¿No maravilla comprender este hervor romántico de Moratín formando parte de los «adoradores de lo feo» que se denominan así antes que se afirmasen las nuevas teorías estéticas románticas? En cuanto a su apreciación de los teatros de Lope y Calderón ya se puede ir abriendo paso una mejor comprensión y para situarlo en su época es imprescindible el libro de Emilio Cotarelo [130].

El declive neoclásico en el siglo XIX

Algunas publicaciones de principios del siglo XIX nos permiten observar el movimiento teatral. Así la titulada *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* [131] que contiene artículos como los que se deben al maestro Manuel de J. Quintana en los que podemos conocer lo que privaba. Continuaban las traducciones del francés (*La muerte de Abel*, tragedia de Legouvé traducida por Saviñón; *El Cid* de Corneille, traducido por G. Suelto; *El Reconciliador*, comedia de Demoustier, traducida por Enciso Castrillón) y las consabidas polémicas teatrales (con don Juan de Tineo sobre *La Mojigata* de Moratín). Las preceptivas de época siguen su marcha neoclásica pero hacia notas generalizadoras como *Principios de Retórica y Poética* (1805) de Francisco Sánchez Barbero en que se rechaza la unidad de lugar. El poeta Arriaza satiriza las traducciones francesas («francesas cucamonas») y ataca a Comella. Manuel de J. Quintana que

en sus *Reglas del drama* (1791), poema didáctico en tercetos, ponía como prototipos teatrales a los franceses ahora prefería a los ingleses y a Alfieri [132]. En la Retórica de Hugo Blair se leía que «la tragedia española en su infancia se acercaba más al carácter de la inglesa que al de la francesa. Mucho sentimiento, menos decoro; mucha acción pero a veces complicada y no bien desenvuelta: situaciones fuertes, pero no bien manejadas. Las tragedias antiguas eran más naturales y sencillas; las modernas, más artificiosas y complicadas»; pero se advertía que lo anterior fué escrito «antes de que el Coliseo del Príncipe estrenase *El duque de Viseo* de Quintana» [133]. Quintana no perdió el respeto al clasicismo, a las unidades ni al fin moral («verdades grandes y útiles imprima») pero sus tragedias son típicamente nacionales. Les faltó calor popular por la reglamentación neoclásica a que se sometió pero Quintana advirtió oportunamente su fracaso ya que era «mutilarlas miserablemente, violentar su carácter y anonadar su efecto». *El duque de Viseo* que se representó en América, está imitado del drama inglés *The Castle Spectre* de Lewis y, desde luego, inficionado de las abstracciones discursivas de Alfieri. El bello impulso de concepción y el apasionado decir hispano quedan obscurecidos por el inevitable extranjerismo — ahora el prerromanticismo inglés. Este sentir se hace más palpable en *Pelayo*. Aunque el marqués de Valmar censuraba que Quintana hiciese a Pelayo llamar «ciudadanos» a los godos afirmó que la tragedia «vivirá mientras haya pechos españoles que palpiten al eco de independencia» [134]. No fueron obras de gran público pero sí las comprendió la crítica como puede observarse en las adiciones de José Luis Munárriz a la Retórica de Blair.

Había persistido pues el neoclasicismo en el siglo XIX y, aun bajo las primicias románticas, seguirían las representaciones a manera del Setecientos. Las autoridades literarias neoclásicas — antiguas y modernas — seguían siendo Aristóteles, Horacio, Pinciano, Cascales, Mayans y Siscar, Pellicer, Luzán, Montiano, Boileau y Diderot.

El fuego neoclásico lo mantuvieron actores refundidores, traductores y comediógrafos (Isidoro Máiquez, Solís, Saviñón, Juan Nicasio, Iparraguirre, Trigueros, Messeguer, Plano, los Arellano, Enciso Castrillón, etc.). La decadencia de lo neoclásico puede decirse comenzada en su mismo esplendor, cuando cayó el conde de Aranda de la Presidencia y con él su ministro Grimaldi: pero, aunque se cerraron los teatros de los Sitios Reales, las traducciones siguieron circulando por los teatros de la corte y de toda España y el neoclásico permanecería hasta coexistir, aunque en decadencia, con lo romántico. El primer tercio del XIX se distinguió por la abundancia continuada de traducciones, por las obras originales de los Comellas y Zabalas, por el inevitable e inextinguible caudal de las comedias antiguas españolas, ya en su forma primitiva ya refundidas, y finalmente por las piezas neoclásicas debidas a los mismos escritores de la vanguardia romántica como Martínez de la Rosa. La evolución significó un enfriamiento hacia Corneille, Racine y Moliere y una preferencia por la dramática política de Alfieri. Hasta que no comienza el teatro de Bretón de los Herreros los eruditos tienen pocas comedias destacables para la posteridad. Moratín fué el último y gran comediógrafo. Hacia 1820, cuando empiezan Martínez de la Rosa y Gorostiza, es cuando tiene secuencias la comedia moratiniana que influye, no sólo en los mencionados sino también en los dramaturgos del realismo como López de Ayala. Larra razonaba así «En los tiempos de Iriarte y Moratín, de Comella y del abate Cladera, cuando divididas las pandillas literarias se asestaban de librería en librería, de corral a corral las burlas y los epigramas, la primera representación de una comedia (entonces todas eran tragedias o comedias) era el mayor acontecimiento de España. El buen pueblo madrileño, a cuyos oídos no habían llegado aún, o de cuya memoria se habían borrado ya las encontradas voces de la tiranía y libertad, hacía entonces la vista gorda

sobre el gobierno» y el mismo Larra piensa en las reformas que requería el teatro y recuerda que el gran Moratín nada pudo hacer en su tiempo y reconoce «que no será fácil encontrar muchos (Moratines) en cada siglo» [135].

Una visión del conjunto teatral de lo que hubo en los azarosos años que siguieron a 1808 puede darnos una idea la lectura de las Memorias de Mesonero Romanos. Moratín es imprescindible todavía. En 1812 el insigne Máiquez es el príncipe de los escenarios. Dos teatros importantes hay en la corte: el del Príncipe que hacía tragedias como *Los Templarios* o dramas como *Fenelón o las reliquias de Cambray;* y el teatro de la Cruz donde triunfaban las populares comedias de magia como *El asombro de la Francia o Marta la Romarantina* (tema que habían tratado Cañizares e Hidalgo) o como *Juana la Rabicortona*. Tres años mas tarde Comella habia pasado de moda completamente. Sus «estrambóticos» dramas ya no atraian a nadie. La gente empezó a aficionarse a representaciones muy espectaculares y la ópera a ser preferida. Esto a pesar de que la dignidad escénica en decorado y vestuario dejaba mucho que desear. Ya recuerda Mesonero Romanos cómo Caín aparecía vestido de araucano y Aristóteles con casaca y peluca como un dómine dieciochesco. Fué Máiquez — «un coloso del arte», según Mesonero — el que mantuvo una mayor dignidad. El gran actor electrizaba al público que vitoreaba — muchas veces con intención política — algunos pasajes despertando suspicacias en el Alcalde de Corte que, a veces, movilizaba la ronda de los alguaciles. El teatro neoclásico vibraba hacia el romanticismo con Racine o Alfieri traducidos. Las grandes creaciones de Atalía, Bruto, Orestes, Otelo o Polinice rompían sus moldes clásicos y estallaban en los labios de Máiquez con libre expresión romántica. La *Numancia* de Ayala y el *Pelayo* de Quintana ventilaban ahora todo el corazón que habían puesto sus autores dentro de las reglas. Las comedias *(El vano humillado, Castillos en el aire, El celoso confundido, El distraído* y *El calavera)* carecían de relieve. Pero Máiquez fué obligado a retirarse de los escenarios madrileños en 1818 y Mesonero asegura que con su muerte (1820) acabó el teatro neoclásico. Porque aunque parezca paradójico, el teatro neoclásico para que gustase había que decirlo en romántico. Siete años más tarde de la muerte de Máiquez, Francisco Martínez de la Rosa en su Poetica (1827) todavía defiende las unidades dramáticas, aunque haciendo concesiones — cosa muy propia de su elegante eclecticismo. Con ellas había dado tragedias clásicas y neoclásicas muy celebradas, pero pronto el mismo las olvidaría para darnos los primeros dramas románticos, los primeros en el tiempo.

NOTAS

[1] Véanse los capítulos II y III del tomo III de *Historia de las Ideas Estéticas*, edición del C.S. de I.C., revisada por don Enrique Sánchez Reyes (Santander, MCMXLVII).

[2] De la abundancia de ellas puede dar una idea el *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente* (1825). En BAE, tomo II, págs. 327-334.

Guillermo Díaz-Plaja, al señalar las aportaciones del siglo XVIII a la historiografía literaria, concreta «el valor antológico de las importantes obras destinadas a valorar la historia del teatro español: L. F. de Moratín, Montiano, Nasarre, Pellicer, etc.». Véase el tomo I de esta obra, págs. LXV-LXVIII; y también la bibliografía de este capítulo.

[3] Sobre las unidades dramáticas están los discursos de J. E. Hartzenbusch (BAE y «Recepciones Públicas de la R. A. E. Madrid, Impr. Nacional, 1865, vol. III.) y del cubano Manuel Sanguily (1868) y la *Carta* de Manzoni (obras trad. Bibl. Clás.). Como exégesis entusiasta a favor de ellas en el siglo XVIII, véase en IRIARTE, *Apuntamientos y observaciones sueltas para el sermón de M. de Cervantes sobre asuntos de teatro*, en «Los Literatos en Cuaresma», edición CIAP, págs. 63 y ss.

[4] A. DE LATOUR, *Pierre Corneille et J. B. D.* (París, 1861); J. E. HARTZENBUSCH, *Racine y Cañizares*, en «El Correo de Ultramar», tomo III; J. B. SEGALL, *Corneille and the Spanish Drama* (N.Y. Columbia University, 1902).

[5] Sobre traducciones puede obtenerse información en los tomos LXI y LXVII de la BAE Rivadeneyra, págs. CXCVIII-CXCIX y 663-771, respectivamente.

[6] «Discurso sobre las tragedias españolas de don Agustín Montiano y Luyando. Madrid. Imprenta del Mercurio por Joseph de Orga. Año de 1750» (págs. 70 y 71).

[7] «Discurso II sobre las tragedias españolas de don Agustín Montiano y Luyando. Madrid. Imprenta del Mercurio por Joseph de Orga. Año de 1753».

[8] BAE, tomo II.

[9] Ibídem.

[10] Disc. I (pág. 65).

[11] Una nota de Juan E. Hartzenbusch en el discurso de Moratín hijo, decía: «Así principió la revolución que, seguida lenta y constantemente por espacio casi de un siglo, dió por resultado un corto número de obras exentas de los defectos de nuestro teatro antiguo, pero privadas también de sus grandes bellezas». En BAE, tomo II.

[12] «Memorial Literario», tomo XIII (1788).

[13] *Ideas Estéticas*, tomo III.

[14] Carta a don Eugenio de Llaguno y Amírola (París, 29-IV-1787). En cuanto a la influencia de Goldoni en el teatro español: P. P. Rogers, «Goldoni en España», Oberlin Ohio, 1941.

[14 bis] A Hartzenbusch debemos una «Noticia biográfica de Don Dionisio Solís» en BAE, vol. 67, p. 233.

[15] BAE, tomo LXI.

[16] Orestes (Madrid, Imprenta García, 1815).

[17] La hizo el ingenio granadino José Vicente Alonso. Véase: A. DEL SAZ, *Figuras granadinas del siglo XVIII*. Tesis doctoral (Madrid, CIAP, 1930, págs. 89-103).

[18] Discurso I (pág. 85).

[19] BAE, t. II.

[20] Discurso I (pág. 83).

[21] Disc. a Comedias, BAE, t. II.

[22] Tomo IV, artículo XVII (pág. 358).

[23] «Pour des tragédies les espagnols n'en font point», según se leía en *Theatro Español* (París, 1738).

24 Louis Riccoboni, *Reflexions Historiques & Critiques sur les diferens Theatres de l'Europe. Theatre Espagnol*, fol. 79 (París, 1738).

25 Discurso I (págs. 20 y 21).

26 Véase la carta que precede a la traducción de la tragedia *Andrómaca* de Racine, hecha por M. H. (Margarita Hickey). Entonces inclina sus aficiones hacia el teatro inglés.

27 Dice que no es española sino francesa («c'est régulier et glacial») y prefiere a Lope y a Calderón (Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*. Trad. de Ed. du Suckau. Revue et anotée par M. L. Crousle. París, E. Perrin, 1885; pág. 318).

28 «Hugo Blair. Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Artes. Tradujo del inglés Joseph Luis Munárriz. Madrid, Cruzado, 1798-1801». Cuatro volúmenes. La lección XLIX de este libro está dedicada a la tragedia.

29 Biografía de Nicolás F. de Moratín por su hijo. En BAE, t. II.

30 En el capítulo XLVIII de la Primera Parte se refiere a las comedias regladas, y dice «No está la falta en el vulgo que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa», y hasta se alude concretamente a las unidades, como la de tiempo tan donosamente comentada.

31 Disertación a la *Petimetra*, en BAE, t. II.

32 *Saggio storico-apologetico della Letteratura Spagnuola contro lo pregiudicate opinioni d'alcuni moderni Escrittori Italiani* (Génova, 1778 a 1781), 6 vols.

33 Vittorio Cian, *L'inmigrazione dei Gesuiti spagnuoli Litterati en Italia*, en «Memorias de la Acad. Real de Ciencias de Turín» (1895); P. Alejandro Gallerani S. J., artículos en *La Civilta Catolica*, trad. de Antonio Madaringa (Salamanca, 1897).

34 *Historia de la vida del hombre* (1789-1799). Edición española, t. II, libro IV, capítulo VI, página 420.

35 *Ideas estéticas*, t. III, pág. 329.

36 Ibídem, pág. 292.

37 *Desengaños al Teatro Español* (1762). Son tres folletos.

38 *Discurso a Comedias.* BAE, t. II.

39 Folleto *La Nación Española defendida de los insultos del «Pensador» y sus secuaces.*

40 *Caxón de Sastre* (Madrid, Impr. M. Escribano, 1781-2, 6 vols.). No obstante sus extravagancias — la distribuye en «cosidos» y «retales» —, contiene piezas inéditas y raras de gran valor erudito (1.ª entrega, 1760).

41 *Ideas Estéticas*, t. VIII.

42 BAE, t. I, 490.

43 BAE, t. LXVII, pág. 404.

44 *El Pobrecito Hablador*, revista satírica de costumbres por el bachiller don Juan Pérez de Munguía (Barcelona, Sopena, sin año).

45 En *De el Romanticismo y de Espronceda*. Véase «Crítica Literaria». Obras Completas, [illegible]

46 *Ideas Estéticas*. t. III, pág. 329.

47 Ibídem, 315.

48 Ibídem, pág. 307.

49 «*Ensayo sobre el Teatro Español*. En Zaragoza: en la imprenta del Rey Nuestro Señor, año de 1772» (en 4.º, 232 págs.).

50 A. W. Schlegel, *Cours de Littérature Dramatique*. Traduit par Mme. Necker de Saussure (París, A. Lacroix, 1865). En la página 568 de esta edición francesa leemos: «Il y a quelques années, un bel esprit de Madrid ayant entrepris de soumettre à la regle de trois unités, une pièce de Moreto, à juste titre fort admirée *(El Parecido en la Corte)*, le parterre fit un tel tapage, qu'on ne put l'apaiser autrement qu'en annonçant l'ancienne pièce pour le lendemain.»

51 *Lecciones sobre la Retórica*, obra citada.

52 Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III (1788-1789), t. V, pág. 126.

53 BAE, t. II.

53 bis Respecto a esta tertulia véase Menéndez Pelayo, *Ideas Estéticas*, III, 293.

54 Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica.*

55 Biografía de Nicolás F. de Moratín por su hijo. BAE, t. II.

56 *Historia crítica de los teatros.*

57 *Discurso a Comedias.* BAE, t. II.

58 *Theatro Hespañol* (Madrid, Impr. Real, 1785-6). Agregó un t. XVII que comprende sus propias tragedias. «El que no quiera conocer el teatro español, guíese por ella», según Menéndez Pelayo.

59 Su argumento está basado en la *Chrónica General*, part. 4, fol. 387, col. 2, que nos refiere cómo Alfonso VIII, a su regreso de la victoria de las Navas, enamoróse en Toledo de la judía Fermosa y estuvo apartado por siete años con ella: «estonce ovieron su acuerdo los omes buenos del reyno cómo pusiessen algún recaudo en aquel fecho tan malo, e tan desaguisado: e acordaron que la matasen, e que así cobraríen a su señor, que tenién por perdido; e con este acuerdo fuéronse para allá; e entraron al Rey diciendo que querían fablar con él; e mien-

tras los unos fabraron con el Rey, entraron otros donde estaba aquella judía en muy nobles estrados, e degolláronla».

[60] Se insertó en sus obras y en el tomo I del «Parnaso Español». Véase Hugo Blair, obra citada, y L. F. de Moratín, *Discurso a las comedias*, BAE, t. II.

[61] *Ideas Estéticas*, obra citada, pág. 329. Véase en la página 322 de la misma algunas de las numerosas publicaciones contra Huerta. Alguna de ellas lo presentó como a un monstruo, como en *El ídolo del vulgo* de Forner.

[62] «La celebérrima tragedia *La Raquel*, que no había sido representada desde la vida de su autor, como ni tampoco lo ha vuelto a ser después por razones políticas, fué dignamente desempeñada en 1822 por la excelente actriz Antera Baus», en *Memorias de un Setentón*, 1808 a 1823 (Madrid, Renacimiento, 1926), t. I, pág. 275. A Mesonero Romanos se debe también la «noticia biográfica y juicio crítico» que acompañan las poesías de García de la Huerta (BAE, volumen LXI, pág. 204).

[63] «Las cien mejores obras de la Literatura Española» (Col. Cervantes; Madrid, CIAP, volumen LXXIX).

[64] Esta tragedia ha sido editada modernamente — junto con *Raquel* — en la Colección Austral, en 1947, bajo el cuidado del escritor argentino Augusto Cortina, volumen 684.

[65] *Jahél* (Madrid, Ibarra, 1763), pág. 44.

[66] *Ideas Estéticas*, t. III, pág. 312.

[67] El mismo año se editó bajo el nombre de Juan del Valle. Con el suyo se reimprimió en 1784, así como en otras ediciones: «*Don Sancho García, Conde de Castilla.* Tragedia española original por el coronel Don Josef Cadalso. Barcelona, Impr. de Sastres. Año MDCCXCVIII».

[68] Discurso citado, BAE, t. II.

[69] *Ideas Estéticas*, t. III, pág. 296.

[70] Véase la edición de 1798 citada en nota anterior.

[71] Discurso a Comedias, citado BAE, t. II.

[72] Ibídem.

[73] Blair, *Lecciones sobre la Retórica*, obra citada.

[74] *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (Madrid, Sancha, 1784-1806), diez volúmenes.

[75] «*Instituciones reales...* Por Don Santos Díez González, Catedrático de Poética de los Estudios Reales de Madrid. Para uso de los mismos Estudios Reales. Madrid, 1793, en la Oficina de Don Benito Cano», en 8.º.

[76] Blair, *Lecciones sobre la Retórica*, obra citada.

[77] Modernamente, y porque Comella había nacido en Vich, Ángel Valbuena Prat lo llamó «Fabricante catalán de dramas» (*Literatura Dramática Española*, Labor).

[78] Lo que *La comedia nueva* de Moratín tenía de retrato de esta familia Comella, hizo que a aquél se le acusase de «falta de caridad».

[79] El tomo XVI es un catálogo alfabético de ellas.

[80] *Origen, progresos...*, citada.

[81] Sobre estos propósitos véase R. del Toro y Durán, *Jovellanos y la reforma del teatro español del siglo XVIII.*

[82] «*El Delincuente honrado.* Caso sucedido en la ciudad de Segovia en 1738. Barcelona, Piferré» (s. a.). Se representó en 1774.

[83] Discurso citado, BAE, t. II.

[84] Ángel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, t. II, pág. 594.

[85] *Ideas Estéticas*, t. III.

[86] Ibídem, 313.

[87] Discurso, BAE, t. II.

[88] Ibídem.

[89] *El Señorito mimado o la mala educación.* Comedia moral en tres actos (Barcelona, Piferrer (s. a.).

[90] Discurso citado, BAE, t. II.

[91] Edición moderna: Madrid, «Librería de los Bibliófilos Españoles», 1921.

[92] Artículo en «Iris» de México; tomo I, núm. 9, pág. 88. Año 1826.

[93] *Vida de don L. F. de M.*, Obras postumas, t. I, págs. 1-58 (Madrid, 1867).

[94] En la celda de éste se reunían con Forner, según Hermosilla *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era* (Valencia, Malleu, 1840).

[95] E. Maddalena, *Moratín y Goldoni*, 1905.

[96] En el tomo III de sus «Obras Postumas» figura el extracto de un «Diario» (114 hojas manuscritas - ms. 5617 de la Biblioteca Nacional de Madrid) que iniciado en 1780 e interrumpido en 1782, luego continuó logogrifo en 1792. Fué editado por Hartzenbusch y revisado por Oliver. Para esta etapa biográfica de Moratín es indispensable el trabajo de M. S. Oliver, *Los Españoles en la revolución francesa.*

[97] *Memorias de un Setentón*, pág. 23.

[98] Ibídem, pág. 59.

[99] Hija de Miguel Nicolás, tío a quien guardaba mucha gratitud don Leandro.

[100] El más completo resumen biográfico se debe a Ruiz Morcuende, edición Clásicos Castellanos (Madrid, 1933).

[101] Prólogo de sus Obras, edición de la Real Academia de la Historia (Madrid, 1830), tomo II, parte primera, págs. XVI y ss.

[102] La citada Retórica de Blair dedica la lección XLV a la comedia española y varias páginas a las más importantes comedias de Moratín (págs. 334-339).

[103] Joaquín de Entrambasaguas ha tratado este tema *(El lopismo de Moratín)* en «Revista de Filología Española» (1941), XXV, 1-45.

[104] F. RUIZ MORCUENDE, *Vocabulario de L. F. de Moratín* (Madrid, MCMXLV), 2 vols.

[105] *Historia de la Literatura Española*, t. II.

[106] Ha recordado también *La Discreta enamorada* de Lope como a Alda Tesán en su edición de «Clásicos Ebro» (Zaragoza, 1941).

[107] LARRA, *El Pobrecito hablador*, págs. 249-250.

[108] *Ideas Estéticas*, t. III, págs. 420-421.

[109] Crítica a «Representación de *El Sí de las Niñas*, comedia de L. F. de Moratín». En *El Pobrecito hablador*, págs. 248-249.

[110] Para Antonio Obregón, es el personaje «más saliente, es toda una época española que pasa a la posteridad con el nombre de edad moratiniana, ríe feliz en el pasado y suelta frases y más frases y palabras y más palabras estupefacientes». En «Rev. de Occidente», mayo de 1934, páginas 203-207.

[111] Discurso que precede a la obra, BAE, t. II.

[112] *Memorias de un Setentón*, obra citada, pág. 15, nota 1. El mismo Mesonero, en otras partes de sus obras, hace citas ya utilizadas por Menéndez Pelayo y Ruiz Morcuende.

[113] Edición de Clásicos Castellanos, citada.

[114] Artículo sobre don Hermógenes en «Cuba Intelectual», núm. 73, serie de 1923, s. p.

[115] *El Romanticismo en España*, por ENRIQUE PIÑEYRO (París, 1904). El juicio adverso a Moratín, como puede apreciarse, no fué sólo de sus contemporáneos, algunos escritores renegaron de la apoteosis con que después se le honró. Bolh de Faber es de los que la rechazan. (Véase: *Epistolario de Sainz*.)

[116] *Ideas Estéticas*, t. III, pág. 421.

[117] «Representación de *La Mojigata*, comedia de D. Leandro F. Moratín», en *El Pobrecito hablador*, citada, págs. 245-248.

[118] Véase el texto moratiniano en BAE, t. II; y EDUARDO JULIÁ MARTÍNEZ, *Shakespeare en España*.

[119] El valor de Moratín respecto a Moliere puede verse en INARCO CORTEJANO (J. de la Revilla), *Juicio crítico de don L. F. de Moratín como autor cómico y comparación de su mérito con el del célebre Moliere* (Barcelona, A. y F. OLIVA, 1833). A. J. DE LA REVILLA se debe también «*Vida artística de Máiquez*».

[120] M. SAINT-MARC GERARDIN, *Cours de Littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame* (París, Charpentier, 1868), t. V, pág. 110.

[121] «Historia de la Literatura Española, Francesa, Inglesa e Italiana en el siglo XVIII». Lecciones pronunciadas en el Ateneo de Madrid por don Antonio Alcalá Galiano (Madrid, 1845).

[122] *Obras literarias de don José Marchena...* Con un estudio crítico-biográfico del doctor don Marcelino Menéndez Pelayo (Sevilla, 1892-1896).

[123] Obras completas del Duque de Rivas. Prólogo de la edición de París por Antonio Alcalá Galiano, tomo II. Madrid, 1854.

[124] «La grande masse des spectateurs parait cependant s'etre préservée de cette influence étrangère...» Véase: A. W. SCHLEGEL, *Cours de Littérature Dramatique*. Traduction par madame Nécker de Saussure (París, A. Lacroix, 1865), t. I, pág. 568.

[125] «La libertad en las artes». Discurso leído ante la Real Academia Española el día 3 de noviembre de 1867. Publicado en «Artes y Letras» (Madrid, 1887).

[126] Edición citada, t. I, pág. XV del prólogo.

[127] Ya insistimos en esta apreciación cuando el centenario de la muerte de Moratín. Véase: AGUSTÍN DEL SAZ, *Moratín y su época*, en «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid» (octubre de 1928), y en «Notas Críticas» (Madrid, Renacimiento, 1929)

[128] La Biblioteca de Autores Españoles Rivadeneyra dedicó su segundo tomo, editado en 1846, a los Moratines. En la Advertencia preliminar leemos: «La merecida popularidad de que goza el nombre de don Leandro Fernández de Moratín como uno de nuestros más insignes escritores, nos indujo a destinar a sus obras el segundo tomo de esta Biblioteca, después de Miguel de Cervantes».

[129] *De la verdad considerada como fuente de la belleza en la Literatura dramática*, en «Discursos leídos en las Recepciones Públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española» (Madrid, Imprenta Nacional, 1860), t. II, pág. 255.

[130] *Iriarte y su época* (Madrid, 1897).

[131] Obra periódica: Madrid, en la Oficina de don Benito García y Compañía, año de 1803 a 1805 (6 tomos).



La Tirana, por Goya.



El actor Isidro Máiquez, por Goya.

[132] En *Poesía de Quintana*, t. II (Madrid, Imprenta Nacional, 1821).

[133] HUGO BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica*, citada.

[134] Discurso sobre Quintana por LEOPOLDO A. DE CUETO, Marqués de Valmar, en «Discursos leídos en las Recepciones Públicas que ha celebrado la Real Academia Española desde 1847. (Madrid, Imprenta Nacional, 1860).

[135] Véanse los artículos titulados *Una primera representación* y *Reflexiones acerca del modo de resucitar el Teatro Español*, en «El Pobrecito Hablador» (Barcelona, ed. Sopena, sin año páginas 418 y 83, nota 1, respectivamente).

BIBLIOGRAFÍA

Carecemos de un estudio sobre la tragedia y la comedia neoclásicas que nos permita arquitecturar su historia y su evolución.

En el terreno erudito y estético, al maestro don Marcelino Menéndez Pelayo debemos un avance definitivo e imprescindible en su *Historia de las Ideas estéticas*, cuyos capítulos II y III del tomo III (ed. del C.S. de I.C.) pueden considerarse casi exhaustivos de material bibliográfico a manejar en el tema.

También han de ser de gran orientación y utilidad los capítulos correspondientes al teatro del siglo XVIII en los manuales generales de Literatura Española, en especial los de Hurtado y González Palencia, y Valbuena Prat. Las bibliografías de estos libros por seleccionadas son imprescindibles. Así como el orientador resumen de Valbuena Prat en su *Literatura Dramática Española* de «Colección Labor».

Como fuentes y repertorios, han de tenerse en cuenta:

— A. PAZ Y MELIÁ, *Catálogo de las piezas de teatro manuscritas de la Biblioteca Nacional*;

— C. A. DE LA BARRERA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde su origen hasta mediados del siglo XVIII* (1860).

— Memorial Literario. 53 tomos publicados de 1782 a 1808. A juicio de Menéndez Pelayo, «la más extensa bibliografía del siglo XVIII». En los primeros volúmenes se desarrolla una «poética dramática» neoclásica en artículos que han sido atribuídos al erudito aragonés y catedrático de los Reales Estudios de San Isidro, don Joaquín Ezquerra.

— *Catálogo de piezas dramáticas...* (1825). BAE, t. II, págs. 327-334.

— A. MONTIANO Y LUYANDO, *Discursos sobre las tragedias españolas* (Madrid, Orga, 1753). Dos volúmenes.

— JUAN SEMPERE GUARINO, *Escritores del reinado de Carlos III* (Madrid, 1785-1789). Seis volúmenes.

La erudición extranjera ha de ser tenida en cuenta:

— HUGO BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Artes*. Tradujo del inglés Joseph Luis Munárriz (Madrid, Cruzado, 1798-1801). Cuatro volúmenes.

— R. PELLISIER, *The Neoclassic Movement in Spain* (California, 1918).

— *Le Théâtre à Paris au XVIII[e] siècle*. Conférences du Musée Carnavalet (1929). Contiene interesantes trabajos sobre diversos aspectos del teatro francés del XVIII que también interesan al italiano y al español por su aplicación. Uno de ellos de Denis d'Ines *(Les grandes figures du Théâtre au XVIII[e] siecle)*.

— SORRENTO, *Francia e Spagna nel Settecento* (Milano, 1928).

Entre la redacción de este acticulo y la corrección de pruebas de imprenta compaginadas han aparecido algunos libros sobre el siglo XVIII de España que ilustran o aclaran algunos aspectos que aquí se exponen: FERNANDO LÁZARO CARRETER, «*Las ideas linguísticas de España durante el siglo* XVIII» (Madrid, C. S. de I. C., 1949, 196 pp.), de extraordinaria importancia por las finas apreciaciones de un estilista; F. PÉREZ DE VEGA, «*La prosapia de Aida*», (México, 1950), de interés porqué al cotejar el libreto de Chislanzoni para la famosa ópera de Verdi y «*La Niteti*» de Luzán, se llega a la conclusión de que el teatro español del siglo XVIII fue más conocido de lo que suponemos; MIGUEL ARTOLA, «*Los afrancesados*», con prólogo del Dr. Marañon, (Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1953, XXI, 335 pp. y 14 láminas) que representa un gran esfuerzo para entender comprensivamente lo que política y literariamente significó la época para los escritores como Moratín; FERNANDO DÍAZ PLAJA, «*La vida española en el siglo* XVIII» (Barcelona), animado cuadro que nos completa la explicación de las comedias neoclásicas sobre la vida española de la época; etc.

Un hispanista francés ha realizado una muy importante contribución a nuestro olvidado siglo XVIII: JEAN SARRAILH; «*L'Espagne éclairée de la seconde moitié du* XVIII *siécle*» (París, Librarie c. Klincksieck, 1954).

Bibliografía de don Nicolás y don Leandro F. de Moratín

— BAE, t. II. Fuente imprescindible, por contener de ambos las biografías, obras teatrales y discursos que las precedieron.

— Obras de L. F. de M. dadas a luz por la Real Acad. de la Hist. (Madrid, 1830-1). Seis volúmenes.

— J. Arolas Juani, *Teatro de Moratín* (Manresa, 1897).

— Autobiografía de Moratín hijo (Biblioteca Nacional, ms. 5617).

— Manuel Silvela, *Vida de L. F. de M.* Obras postumas (Madrid, 1867), t. I, págs. 1-58.

— Jose A. Melón, *Desordenadas y mal digeridas apuntaciones.* Obras postumas (Madrid, 1868), t. III.

— E. Cotarelo Mori, *Iriarte y su época* (Madrid, 1897).

— F. Vezinet, *Moliere, Florian et la Littérature Spagnole* (París, 1909).

— E. Gómez de Baquero, *Moratín y su teatro*, en «El Sol», de Madrid, 28-IX-1924).

— E. Lustonó, *Un día glorioso de L. F. de M.*, en «Ilustración Española y Americana, t. LXIX, págs. 294-307...).

— F. Morales de Setien, *Moratín y su teatro*, en «Rev. de la Bibl. Arch. y Museo del Ayuntamiento de Madrid» (1924).

— M. Ossorio y Bernard, *La Comedia Nueva o El Café*, en «Ilustr. Esp. y Amer.» (1895), página 86.

— J. Pérez de Guzmán, *La primera representación de «El Sí de las Niñas»*, en «La España Moderna» (1902).

Toda la información sobre Leandro Fernández de Moratín puede encontrarse resumida y comprendida en las obras de F. Ruiz Morcuende:

— *Moratín. Teatro* (ed. de *El Sí...* y *La Com. nueva*). Ed., prólogo y notas de F. Ruiz Morcuende (Madrid, 1924), Clásicos Castellanos. — 2.ª ed. en 1933. En ésta se encuentra una magnífica ordenación de la biografía, crítica y bibliografía de ediciones, colecciones, traducciones, estudios y bibliografía de L. F. de Moratín.

Estilo de Moratín

— R. Menéndez Pidal, *Antología de Prosistas Españoles* (Madrid, 1928), págs. 349-361.

— F. Ruiz Morcuende, *Vocabulario de L. F. de Moratín* (Madrid, MCMXLV). Dos volúmenes.

JOVELLANOS

por

ÁNGEL DEL RÍO

Introducción

Maestro, ¿quién es esa alma rodeada de un resplandor divino...?
— Ese se llama don Gaspar de Jovellanos, hijo. Es el pontífice de los escritores: llégate a él y dobla la rodilla.

MONTALVO, *El buscapié.*

Pocos escritores que no sean los grandes clásicos de la edad de oro han merecido elogios más fervorosos que Jovellanos. Al juicio de Montalvo, arriba estampado, podrían añadirse otros muchos. Citaremos tan sólo algunos típicos que nos sirvan para captar el perfil de su figura antes de entrar en nuestro estudio.

El conde de Toreno dijo de él en su conocida *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* que «poseía las virtudes del siglo XVI, unidas al pensar moderno del nuestro»; Galdós, que era «sin duda, una de las más altas y nobles personificaciones del carácter español» [1]. Menéndez y Pelayo alude a su nombre como «el más glorioso de todos» entre los de los escritores del siglo XVIII; habla luego de «aquella alma heroica y hermosísima, quizás la más hermosa de la España moderna» y «del varón justo e integérrimo, estadista todo grandeza y desinterés, mártir de la justicia y de la patria, grande orador, cuya elocuencia fué digna de la antigua Roma, gran satírico a quien Juvenal hubiera envidiado, moralista, historiador de las artes, político, padre y fautor de tanto adelantamiento» [2]; y en otro lugar dice: «Apenas hubo región del arte que se librase de la escudriñadora mirada de Jovellanos y en cuya historia no derramase algún rastro de luz» [3]. Un anónimo crítico inglés lo proclama el escritor sobresaliente entre todos los autores españoles de los tiempos modernos y «la imagen perfecta del caballero español», añadiendo que es «un hombre verdaderamente grande y bueno» (A truly great and good man) [4].

Los juicios pudieran multiplicarse. Resalta en ellos, por de pronto, el hecho de que, sin desconocer sus méritos de escritor, hacen destacar especialmente el carácter moral, el espíritu, la calidad humana.

Si bien esos juicios sólo aluden a ello de pasada, otro hecho en el que la abundante crítica jovellanista ha manifestado completa unanimidad es el de afirmar su saber poligráfico. La unanimidad desaparece, en cambio, al interpretar y valorar sus ideas. Lo saliente en este aspecto sería la tendencia, durante el siglo pasado y gran parte del presente, a encasillar a Jovellanos dentro de las zonas opuestas en las que la España moderna aparece dividida, como reflejo, por una parte, de la división del mundo y del pensamiento moderno y como resultado, por otra, de procesos internos. Tradicionalistas, como Nocedal, como Laverde o el mismo Menéndez y Pelayo, y, más recientemente, J. E. Casariego, ven de su ideología el lado conservador: la afirmación de los más puros valores

tradicionales [5]. En cambio, la mayoría de la crítica que podemos llamar liberal lo ha considerado como uno de los reformadores más caracterizados de la época de Carlos III y uno de los precursores importantes, si no de los verdaderos fundadores, del liberalismo español. Hasta se ha llegado a dar el nombre de «jovellanismo» al fenómeno que Américo Castro llamó la «hispanidad discrepante» [6].

Si de los juicios sobre las ideas pasásemos a los que se refieren puramente a materias literarias — mundos el literario y el ideológico casi imposibles de separar en el siglo XVIII, cuando la literatura, con gran detrimento de sus propios fines, se pone al servicio de las luces — veríamos que, para unos, es Jovellanos el neoclásico por excelencia; en cambio, para otros, con Azorín a la cabeza, es el primero en el tiempo de los románticos españoles, o, al menos, precursor muy caracterizado del romanticismo [7].

El señalar esta divergencia nos parece el medio más adecuado de acercarse a un estudio sereno de Jovellanos, figura equívoca como otras de su siglo, porque nos lleva directamente a lo que constituye la esencia misma del carácter del hombre así como del espíritu que informa toda su obra variadísima de poeta historiador, economista, educador, filólogo, político, filósofo y moralista. Es ese espíritu reflejo de un siglo de encrucijada en el que los hombres más selectos y representativos, empezando por Feijóo, se impusieron la doble y en parte contradictoria tarea de vivificar una tradición nacional menoscabada, infundiéndole la savia de una nueva conciencia estimulada por las novedades del pensamiento europeo. Ello resultó en un necesario eclecticismo, que, al chocar con las fuerzas contrarias que empezaban a disputarse el campo del pensamiento, de la acción política y del arte, produjo el drama conmovedor que fué la vida del patriota gijonense y el sello trágico marcado por duras persecuciones con que su figura queda en la historia de las letras y de las ideas españolas. Ese eclecticismo de la obra toda y del pensar de Jovellanos quedó admirablemente resumido en las siguientes palabras de don Alejandro Pidal y Mon:

> *Jovellanos quiere decir no este o aquel error, ni esta o aquella preocupación de su siglo, de su generación o de su escuela; no. Jovellanos quiere decir, para el que debidamente lo analiza, religión sin superstición, patriotismo sin patrioterías, ilustración sin descreimiento, reformas sin revoluciones, orden sin arbitrariedad, autoridad sin despotismo, libertad sin licencia, justo medio sin extremos viciosos, sentido moral y sentido común* [8].

En cuanto al aspecto propiamente literario, el crítico francés E. Merimée definió bien su rasgo más distintivo al agruparlo con Meléndez Valdés y Quintana, como los tres escritores que mejor «presentan desde diferentes puntos de vista la transición entre los siglos XVIII y XIX». Tienen de común los tres — añade — el intentar la introducción en las antiguas formas literarias de las ideas modernas y el unir a las aspiraciones tradicionales el espíritu nuevo» [9].

Recapitulemos, para terminar esta introducción, las notas salientes de la personalidad de Jovellanos: inagotable curiosidad intelectual, en consonancia con la orientación enciclopédica de su tiempo; patriotismo profundo unido a un extraordinario temple moral; espíritu reformador y pragmático. Es decir, fusión inseparable en vida y obra del hombre de letras con el hombre de acción al orientar sus estudios hacia el conocimiento de las cosas útiles, entendiendo lo útil como aquello que se dirige a conseguir la paz, el bienestar y la felicidad de los pueblos.

Vida y personalidad

Nació don Gaspar Melchor de Jovellanos en Gijón el 5 de enero de 1744. Su familia era noble pero de modesta posición económica. El padre, don Francisco Gregorio Jove Llanos Carreño, fué regidor y alférez de la villa y concejo

de Gijón. Poseía como medio de vida una pequeña ferrería y un no muy valioso mayorazgo con cuyos productos pudo dar esmerada educación y sacar adelante a fuerza de buen orden a cinco hijos y cuatro hijas. Se ve, pues, el carácter de Jovellanos moldeado desde su nacimiento por un ambiente familiar en el que se respira junto a un legítimo orgullo nobiliario un espíritu de trabajo y orden. La villa natal, por otra parte, parecía despertar, como otros puertos marítimos del norte, a los nuevos estímulos que le llegaban de fuera como anuncios de la era industrial que se acercaba participando seguramente de los aires innovadores que corrían por aquellos años en el solar asturiano, donde Feijóo realizaba su obra y de donde había salido Campomanes. Todo esto dejó su huella y se grabó sin duda en la mente juvenil del futuro reformador.

Era don Gaspar el tercero de los hijos varones y de acuerdo con tradiciones bien arraigadas en las familias españolas fué destinado al sacerdocio. Inició su carrera en la Universidad de Oviedo en 1757; pasó a Ávila bajo la protección del obispo de aquella diócesis don Romualdo Velarde y Cienfuegos, y, más tarde, como becario del Colegio de San Ildefonso, terminó sus estudios en la Universidad de Alcalá de Henares, donde en 1764 obtuvo el grado de bachiller en Cánones. En Alcalá hizo amistades duraderas que acaso imprimieron nuevo rumbo a su vida. Conoció a don Juan José Arias de Saavedra, amigo y protector suyo y, si hemos de dar crédito a la autobiografía poética que Jovellanos escribe con el título de *A. Mireo: Historia de Jovino*, en Alcalá debió de conocer a José Cadalso (Dalmiro) y «aguijado por tan ilustre ejemplo» escribió sus primeros versos [10].

Después de su estancia en Alcalá, Jovellanos iba a opositar a una canonjía de la catedral de Tuy, mas obedeciendo a diversas recomendaciones de sus amigos decidió renunciar a la carrera eclesiástica y seguir la forense. Así entró en la magistratura, profesión que mejor que ninguna otra representa el espíritu legalista, reformador, del siglo y de la nueva sociedad que bajo el influjo del llamado «despotismo ilustrado» y de otras corrientes menos moderadas empezaba a adquirir forma.

Su primer cargo fué el de Alcalde del Crimen de la Real Audiencia de Sevilla, para el que fué designado el 31 de octubre de 1767. Antes de salir para Sevilla celebró una entrevista con el conde de Aranda, Presidente del Consejo de Castilla, en la que éste le recomendó que al tomar posesión de su cargo desechase el uso de la peluca, consejo que el joven magistrado siguió, adoptando así en cierto modo una actitud innovadora. Empezó a ejercer sus funciones en marzo de 1768.

Fueron los años de Sevilla, según dice repetidamente, los más felices de su vida. Desempeñó con entusiasmo sus deberes oficiales, llevando al ejercicio de la magistratura, primero como Alcalde del Crimen, y a partir de 1774, como Oidor, algunas de las nuevas ideas inspiradas en Beccaria con que se empezaba a transformar la ciencia penal, las mismas que le inspiraron su drama *El delincuente honrado*. En la tertulia de don Pablo de Olavide, superintendente del proyecto de colonización en Sierra Morena, se relacionó con las gentes más distinguidas de la ciudad y sufrió las primeras influencias del espíritu enciclopedista. En Sevilla empezó el estudio del inglés, tradujo el Canto I del *Paraíso perdido* y se le agudizó su interés por las corrientes de cultura europea. Leía y extractaba, dice Ceán, los libros de Europa que traía su amigo Luis Ignacio Aguirre, contertulio de la casa de Olavide y compañero de Jovellanos en la Audiencia.

En Sevilla también inició su múltiple labor literaria, sea en la poesía y el teatro, sea en diversos informes sobre materias de carácter económico, social, político, etc. que en este siglo en el que la creación artística se supedita a la «utilidad» entran en el campo de la literatura.

Salió de la capital andaluza en 1778, al ser nombrado Alcalde de Casa y Corte en Madrid y, al dejar las orillas del sagrado Betis, el poeta sentimental lamenta la felicidad perdida en la *Epístola de Jovino a sus amigos de Sevilla.*

Interrumpida con numerosos viajes en desempeño de comisiones oficiales, la estancia en la corte duró doce años, años de actividad incansable durante los cuales ingresó, participando en sus labores, en casi todas las Academias, en la Sociedad Económica de Amigos del País y en otras varias asociaciones inspiradas por el nuevo espíritu de reforma [11]. De hecho pocos hombres de su tiempo mostraron mayor actividad en impulsar el renacimiento nacional ni mayor ímpetu en la labor reformadora bajo el signo de la ilustración fomentada por los ministros de Carlos III. Por eso, al morir el rey, fué Jovellanos el encargado de pronunciar su *Elogio* en la Sociedad Económica. De sus numerosas amistades entre políticos, artistas y literatos dan testimonio sus «Elogios», cartas y poesías. De todas ellas quizás la que influyó de manera más decisiva en la vida posterior de Jovellanos fué la del conde de Cabarrús.

Muerto Carlos III, renovada la corte, reprimido el impulso renovador por la natural reacción frente a los excesos de la revolución francesa, varios de los amigos de Jovellanos cayeron en desgracia, especialmente Cabarrús, a cuya suerte, en cierto modo, fué unida la de Jovellanos. En 1790 fué comisionado por el Consejo de las Ordenes para visitar los Colegios de Calatrava y Alcántara en Salamanca y, durante su ausencia, Lerena, nuevo ministro de Hacienda, instigado probablemente por la reina, poco amiga de Jovellanos, intrigó para obtener su alejamiento de la corte. Resultado de esas intrigas fué que al poco tiempo de volver a Madrid recibiera orden de residencia en Gijón.

Los ocho años de estancia en Gijón fueron bastante felices, no tanto como los de Sevilla, porque pesaba sobre ellos el sabor amargo de las primeras desilusiones y porque en forma velada actuaban en contra de él sus enemigos. Fueron, con todo, años de gran actividad consagrados al bien de su región, a fomentar en ella toda clase de proyectos útiles, entre los cuales destaca la creación y organización del Real Instituto Asturiano. Viajó entonces, siempre con algún fin práctico, por muchas provincias de España. Escribió numerosos informes y discursos, terminó la redacción de algunos de sus escritos más importantes como la *Memoria sobre espectáculos* y el *Informe sobre la ley agraria*, y en sus *Diarios* dejó testimonio valiosísimo de lo que fué su vida, del celo de su espíritu y de la curiosidad constante de su mente durante estos años.

Mientras estuvo ausente de la corte, su nombre no se había olvidado. Godoy, por recomendación de Cabarrús, decidió sacarlo de Gijón y, tras ofrecerle el cargo de embajador en Rusia, hace que se le nombre Ministro de Gracia y Justicia en noviembre de 1797.

En el breve tiempo de su gestión ministerial — de diciembre de 1797 hasta agosto del año siguiente — abundaron los incidentes desagradables y las intrigas en contra suya. Es un hecho difícil de comprender — casi un misterio de la historia de su tiempo — cómo un espíritu tan moderado como el de Jovellanos pudo concitar las duras persecuciones de que fué víctima. Pocos escritores hay en la historia de la literatura española perseguidos con tal saña. Volvió a Gijón al dejar el Ministerio. Pasó allí poco más de un año turbado por las repetidas señales de hostilidad por parte de sus enemigos, y el 13 de mayo de 1801 era apresado con todas las agravantes de los secretos procedimientos policíacos para ser conducido a Mallorca. Fué residenciado en la Cartuja de Valdemuza y, al año siguiente de su llegada, encarcelado en el castillo de Bellver. Permaneció allí seis años, hasta el 5 de abril de 1808, sometido a un régimen severísimo, aliviado sólo por la consideración personal de algunos de sus guardianes. No es posible aquí entrar siquiera en la aclaración de los motivos, muy complejos, del destierro ni del rigor con que se llevó a cabo. Los hechos son, sin embargo,

perfectamente conocidos, aunque la interpretación ha variado según las preferencias ideológicas de críticos y biógrafos [12].

No hay prueba mejor del temple de Jovellanos — rasgo que es acaso, como ya se ha apuntado, el que dé mayor realce a su figura y a su obra — que su reacción ante la injusticia y, como consecuencia de ella, su conducta durante los años de destierro en Mallorca. Elevó al gobierno varias representaciones; resultado de ellas fué su traslado a Bellver con orden de incomunicación y hasta de que se le privase de papel y pluma para escribir. Más tarde, enfermo y con peligro de perder la vista, se le regateó incluso el permiso para hacer el ejercicio prescrito por orden médica. Todo ello, sin que nadie en el gobierno atendiese las reiteradas peticiones para que se incoase un proceso o para que se declarasen públicamente los cargos que se le hacían. Y sin embargo, no sólo se ocupó en el estudio de las antigüedades mallorquinas y de aspectos varios de la cultura y la historia natural de la isla, sino que entonces escribe algunas de sus mejores páginas y se acendra el sentido moral de su poesía en sus epístolas *A Posidonio* y *A Bermudo*. Sin renunciar a las ideas «ilustradas» de hombre de su siglo, su sentimiento religioso, que en cuestiones dogmáticas nunca se desvió de la ortodoxia, se hace también más firme e intenso. De ello son testimonio su *Paráfrasis al salmo Iudicame, Deus*, que envía a su amigo Carlos González de Posada, canónigo entonces de Tarragona, y su testamento de 1807 [13].

Al caer Carlos IV después de los sucesos del Escorial y de Aranjuez, se firmó la orden de libertad. Llegó a la península el 20 de mayo. Un anónimo biógrafo inglés dice que el nombre de Jovellanos se convirtió durante los años que preceden a su libertad «en objeto de adoración y público respeto» [14], y Robert Southey, el historiador inglés de «la guerra peninsular», afirma que al producirse la rebelión contra Godoy, después del castigo del privado, «lo que los españoles deseaban con más ansia era la libertad de Jovellanos» [15]. Y el mismo Jovellanos, en el diario *De vuelta del destierro*, anota el recibimiento clamoroso de que fué objeto en los pueblos por donde pasaba. Ansiaba, sobre todo, la paz, que era imposible en aquellas circunstancias. Varios de sus amigos más íntimos, entre ellos Cabarrús, le instaron a que formase parte del gobierno de José I en el que llegó a nombrársele ministro del interior; Jovellanos rechazó la oferta, escribió a Cabarrús una carta ejemplar — otra de sus grandes páginas de actitud personal — y aceptó, en cambio, poco después la representación de Asturias en la Junta Central. Fué en ella la figura más valiosa, uno de sus miembros más respetados y, a pesar de sus quebrantos, más activos. Intentó ser, además, sin lograrlo enteramente, el conciliador de los extremismos que en la Junta, como en toda la nación, se desencadenaron en aquella hora gloriosa pero también anárquica de la lucha por la independencia. Caída la Junta en desgracia, no se libró de las acusaciones de que sus vocales fueron objeto y una vez más tomó la pluma para escribir la *Memoria en defensa de la Junta Central*. A su vuelta a Gijón ya totalmente desilusionado, pero atento aún al cumplimiento de su deber, le esperaban nuevos sinsabores, nuevas tareas. Entonces le escribe a su amigo Holland:

> *Yo, viejo y estropeado, sólo debo pensar en esconderme de los hombres que tan mal me han tratado, y pues que en nada puedo servir a la patria, menguaré el número de los que, embarazando al gobierno, le dañan... Pero al fin gozaré un poco de aquel reposo que sea posible, en estos días de turbación y angustia, y de que no he podido gozar de tanto tiempo usé* [16].

El descanso definitivo llegó el 29 de noviembre de 1811, en el pueblo asturiano de Vega, a donde tuvo que refugiarse a causa de un temporal en su huída de Gijón, donde habían entrado los franceses pocos días antes.

Aunque hemos procurado en el anterior esbozo biográfico atenernos a la enumeración escueta de algunos hechos con la objetividad que exige el estilo de una obra como la presente, no nos ha sido quizás enteramente posible eludir el juicio personal de simpatía por el hombre recto injustamente perseguido o de admiración por la entereza que inspira todos sus actos y la ejemplaridad de su carácter.

Hay en éste un doble aspecto, reflejo de las dos caras con que su siglo se presenta en la historia. De un lado, meticulosa elegancia de casaca y media blanca, artificialidad rococó y prosa académica, «elocuencia de bucles» como la caracterizó un contemporáneo malicioso. Pero del otro, la noble pasión y la conciencia del drama de una época en la que bajo las pelucas empolvadas se abrigaban las ideas más revolucionarias y en la que los aristócratas iban con gesto elegante a la guillotina. Época de bifurcación, cuando las «luces», no desdeñadas por el ilustrado polígrafo gijonés, hacían vacilar los hábitos e instituciones del antiguo régimen.

Del atildamiento de don Gaspar tenemos suficientes testimonios, entre ellos, el de su primer biógrafo, Ceán Bermúdez:

> *Era, pues, de estatura proporcionada, más alto que bajo, cuerpo airoso, cabeza erguida, blanco y rojo, ojos vivos, piernas y brazos bien hechos, pies y manos como de dama, y pisaba firme y decorosamente por naturaleza, aunque algunos creían que por afectación. Era limpio y aseado en el vestir, sobrio en el comer y beber, atento y comedido en el trato familiar, al que arrastraba con voz agradable y bien modulada y con una elegante persuasión a todas las personas de ambos sexos que le procuraban. Y si alguna vez se distinguía con las del bello, era con las de lustre, talento y educación, pero jamás con las necias y de mala conducta*[17].

Pero más que en esta imagen física o de su comportamiento mundano, confirmada por otros juicios menos benévolos como el del abate Melon según el cual era Jovellanos de maneras altivas, orgulloso, obstinado y *muy aristocrático*, insiste Ceán en sus cualidades morales y en su siempre vivo interés por informarse de todo:

> *Sobre todo era generoso, magnífico y aun pródigo en sus facultades; religioso sin preocupación, ingenuo y sencillo, amante de la verdad, del orden y de la justicia; firme en sus resoluciones, pero siempre suave y benigno con los desvalidos; constante en la amistad, agradecido a sus bienhechores, incansable en el estudio y duro y fuerte para el trabajo.*

Y para completar el retrato nos lo presenta en su viaje a Sevilla informándose de cuántos pormenores se referían a la vida, economía, costumbres, régimen de gobierno, etc. de todos los lugares por donde pasaba, lo mismo que hizo después en los numerosos viajes de que dan cuenta los *Diarios*.

Otra nota que encontramos en los numerosos testimonios tanto de sus contemporáneos como de los posteriores biógrafos y críticos es la de «serenidad» o «armonía», mejor sería decir «mesura», que a su vez refleja su aspiración a otra calidad superior, la de «hombre bueno» que él mismo expresó muy reiteradamente. Así dice en una carta a Holland:

> *Aunque no me den mis escritos opinión de sabio ni elocuente, me la darán de bueno y honrado español, y esto me basta*[18].

y en otra de igual fecha, dirigida a su amigo mallorquín:

> *Jamás he aspirado a la opinión de hombre grande, sino a la de hombre bueno.*

Aquí se descubre el lado profundamente español de Jovellanos porque si en esta aspiración a la bondad puede quizás resonar el eco clásico del «vir bonus» horaciano, la actitud de Jovellanos al preferir el dictado de hombre bueno y honrado a cualquier otro se repite con insistencia significativa en la literatura

española desde las páginas del *Cantar de Mío Cid* hasta el autorretrato de un gran lírico contemporáneo, Antonio Machado: «Soy, en el buen sentido de la palabra, bueno».

Se destaca por último en la fisonomía de nuestro autor otro rasgo también muy español: el «dolorido sentir» con que aparece en sus meditaciones del Paular y en uno de los retratos que de él hizo Goya. Aparece allí sentado, con el codo izquierdo apoyado en su mesa de trabajo, llena de libros, la mano en la mejilla en actitud pensativa, con una mirada de serena melancolía y una boca que no puede enteramente ocultar un ligero rictus de amargura.

El poeta

Comparada con el resto de su obra de tratadista, la producción poética de Jovellanos no es muy cuantiosa ni alcanza, en su conjunto, un nivel artístico muy elevado, aunque en algunos aspectos merezca situarse entre lo mejor que produjo su época. Dicha producción está compuesta por unos treinta romancillos y letrillas, diez odas sáficas, siete sonetos, once epístolas en endecasílabos sueltos, algunos epigramas, y un «canto guerrero a los asturianos». A ello hay que sumar las traducciones del primer canto de *El paraíso perdido* de Milton, de un «idilio» de Montesquieu y dos fábulas de La Fontaine.

Los romances, letrillas, algunos sonetos y parte de las odas sáficas, forman lo que el mismo Jovino, nombre arcádico de Jovellanos, calificó de «entretenimientos juveniles», frutos de sus ratos perdidos, en una carta a su hermano Francisco de Paula, en la que se disculpa de haberse entregado a la frívola tarea de escribir poesías amorosas. Confiesa además que siempre ha mirado la «parte lírica de la poesía como poco digna de un hombre serio». Por lírica se entiende aquí, más bien, la poesía erótica, a la que rinde culto circunstancial.

Dice también Jovellanos que algunos de sus versos «contienen una pequeña historia de mis amores y flaquezas». Pertenecen en efecto la mayoría de estos «entretenimientos juveniles» o a su adolescencia en Gijón y Alcalá o a los años de Sevilla en los que debió sentir Jovellanos por única vez en su vida la herida de los dulces dardos amorosos, interesándose, según conjeturas de Somoza, por una hermana o una hija de Olavide. A ella o a alguna otra belleza sevillana nunca identificada deben ir dirigidos los reproches o alabanzas a Clori, Belisa, Galatea, Enarda, etc. En todo caso, sea rasgo de su temperamento, sea resultado de la seriedad con que aceptaba las responsabilidades de la magistratura, a las que alude en la carta ya citada, es evidente que el espíritu poético de Jovellanos no vibraba ante los estímulos amorosos. Las poesías de este tipo, convencionales y frías, no hacen sino repetir fórmulas consabidas de la lira anacreóntica con ecos de Villegas o de algún poeta del dieciséis.

Pueden destacarse de estos versos en metros menores un romancillo, «A la luna», en el que aparece, más en el sentimiento que en la dicción y factura todavía enteramente neoclásica, la preferencia por ciertos temas prerrománticos y los dos romances y una jácara escritos contra Huerta, que revelan ya las dotes del poeta satírico que se logran en algunos epigramas y sobre todo en las dos *Sátiras a Arnesto*.

Entre los sonetos hay dos o tres de acento personal y corte más moderno, como el dirigido *A Clori*, «Sentir una pasión viva y ardiente», o el dirigido *A la noche* donde se transparenta como en otros versos juveniles la vena de sensibilidad romántica que latía allá en el fondo, reprimida por la mesura neoclásica y la tremenda seriedad de preocupaciones civiles y filosóficas: «Ven, noche amiga... Ven y mi planta entre tus sombras guía» o

Ven, y movida a mi amoroso llanto,
envuelve y lleva en tu tiniebla fría
el malicioso resplandor del día,
testigo y causador de mi quebranto.

Otros aciertos podrían entresacarse de las composiciones sáficas: nuevos testimonios de sentimiento prerromántico en el *Himno a la luna:* o el sincero tono elegíaco de la *Oda sáfica en la muerte de doña Engracia Olavide.* Pero donde Jovellanos encuentra el secreto de la verdadera poesía y descubre el tono y forma adecuados a su temperamento es en las *Epístolas* de inspiración moral, satírica o filosófica. El impulso debió de venir de la poesía francesa. Por eso dice en su poesía *A Mireo: Historia de Jovino*

Y al fin la hallé en los pueblos
a que uno y otro margen
del Sena dan asiento.
Con culto majestuoso
la ninfa vive entre ellos,
tenida en grande estima.
Allí escuchó mi ruego,
y dió a mis inquietudes
y largo afán el premio,
subiéndome al heroico
coturno desde el zueco.

Se refiere a la busca de «la grave Nelpómene», musa que más que con la tragedia propiamente identifica Jovellanos con la poesía de asuntos elevados e inspiración noble. Es la misma que recomienda a los poetas de las orillas del Tormes en la epístola de *Jovino a sus amigos de Salamanca* y la que le hizo en una ocasión (en el primer romance contra Huerta: *Nueva relación... del caballero Antioro de Arcadia)* llamarse a sí mismo irónicamente «culto prosista — Lagrimaniaco en melena».

La orientación, por tanto, hacia una poesía, como es la de las *Epístolas*, de tono grave, a veces elegiaco, a veces filosófico o de protesta contra los males sociales, parece obedecer a estímulos ultrapirenaicos, pero el acento con que ella se expresa enlaza directamente con una gran tradición nacional. Si de varias de estas poesías descontamos lo que haya de típicamente setecentista, sea prerromántico o neoclásico, y lo puramente personal, vemos que en ella resuena, a veces muy directamente, el eco de los grandes poetas morales españoles; la serenidad de fray Luis de León, la gravedad de los Argensola o el estoicismo enérgico de Quevedo. En cuanto a la forma de estas epístolas, es evidente que Jovellanos encontró en el verso blanco el metro adecuado a su temperamento reflexivo.

La primera de las epístolas es la dirigida «A sus amigos de Salamanca» [19], notable, sobre todo, por la preocupación de dotar a la poesía de un contenido filosófico y heroico: de hacerla instrumento de mejora social. Los consejos de Jovino a Delio, Batilo y los otros poetas de la Arcadia salmantina tuvieron un influjo decisivo en la transición que se opera en ellos desde una poesía bucólica o anacreóntica hacia una poesía filosófica y humanitarista. El autor se presenta en estos versos con su pecho «penetrado del forense rumor», y exhorta a sus amigos a que canten «la moral filosofía», «las virtudes inocentes que hacen al hombre justo», «los héroes españoles» y también «las costumbres domésticas». Termina rechazando los modelos extranjeros y recomendando la vuelta a la inspiración nacional. Por esta composición asume Jovellanos papel rector de la escuela de Salamanca, a la que se le vincula desde entonces sin que en rigor formase parte de ella.

Poco después, al salir de la capital andaluza, escribió la *Epístola de Jovino a sus amigos de Sevilla.* Aunque aparezca cargada de alusiones neoclásicas es

la primera vez que el poeta gijonense, estimulado por el sentimiento de la amistad al que siempre rindió fervoroso culto, da rienda suelta a la emoción. A ese sentimiento se une en sus versos el dolor de toda partida y la conciencia de que ha vivido en Sevilla los días más felices de su existencia y sólo le esperan ahora luchas y desilusiones:

Voyme de ti alejando por instantes,
¡oh gran Sevilla!, el corazón cubierto
de triste luto, y del continuo llanto
profundamente aradas mis mejillas;
voyme de ti alejando y de tu hermosa
orilla, ¡oh sacro Betis!, que otras veces,
en días ¡ay! más claros y serenos,
eras centro feliz en mis venturas.

El desconsuelo se apodera de él

¡Ay! ¿dónde iré a esconder, de ti distante,
y de su dulce vista, mi congoja?

Y sigue expresando su «acerbo dolor» con un sentimentalismo lacrimoso, exagerado. No es sólo, sin embargo, el acento personal, característicamente prerromántico, lo que da significación a esta poesía, sino que en ella aparece ya otra de las notas jovellanistas: una definida sensación de la naturaleza no convencional ni arcádica sino mezclada con alusiones a una realidad que pudiéramos llamar vital o vivida. Ejemplo de ello son las referencias a la colonización de Sierra Morena tan sentida por el espíritu reformador:

Mil pueblos que del seno enmarañado
de los Marianos montes, patria un tiempo
de fieras alimañas, de repente
nacieron cultivados, do, a despecho
de la rabiosa envidia, la esperanza
de mil generaciones se alimenta...

Significación parecida tiene ese medir la angustia del corazón que se aleja con el alejarse directamente expresado de la diligencia: «sonar de discordantes campanillas» | «del látigo el chasquido», etc. o

Y el confuso tropel con que las ruedas
sobre el carril pendiente y pedregoso,
raudas el eje rechinante vuelven...

Es precisamente esta intención de incorporar a la poesía los elementos de realidad vivida que la poética al uso excluía lo que caracteriza el personalismo poético de Jovellanos y da a su voz, de escasa potencia lírica, una cierta importancia en la gestación de nuevas actitudes.

Los mismos elementos, pero con una virtualidad mayor, encontramos en la *Epístola de Fabio a Anfriso* (don Mariano Colón, duque de Veragua), escrita desde el monasterio del Paular. Es considerada por toda la crítica como la obra poética más valiosa de Jovellanos, como una de las mejores composiciones del siglo XVIII en la literatura española y como la más característica de todo el prerromanticismo español. El poeta busca en el «oculto y venerable asilo», en las «moradas silenciosas» el reposo y la paz, mas en lugar de hallarlas lo único que encuentra es las nuevas pesadumbres nacidas de su desasosiego interior, de sus inquietudes mundanas — «pesados grillos que de la ansiada libertad me privan». La libertad que anhela Jovellanos es la del estoico, la horaciana del sabio que renuncia a los pasajeros bienes mundanos.

De día, la belleza del paisaje calma un poco su espíritu, si bien a las delicias del claro y ameno valle prefiere el bosque sombrío donde sumirse en la meditación. Mas vuelve de noche a los medrosos claustros, el terror le invade, su «cora-

zón palpita» y en la vigilia se le despierta la conciencia del pecado y de la profanación que su presencia allí significa:

Parece que oigo que del centro oscuro
sale una voz tremenda, que rompiendo
el eterno silencio, así me dice:
«Huye de aquí, profano; tú, que llevas
de mundanas pasiones lleno el pecho,
huye de esta morada, do se albergan
con la virtud humilde y silenciosa
sus escogidos; huye y no profanes
con tu planta sacrílega este asilo.»

Sensibilidad exaltada, descripción de un paisaje real bellamente evocado — valle, fuente, río, frondosos álamos — en contraste con una visión de horror nocturno y claustral, identificación de la realidad exterior con estados internos, contraste entre religión y pecado, busca de una paz imposible. Rara vez encontramos en la poesía del siglo siguiente estos elementos de la temática romántica con tanta precisión. Y para acentuar más el carácter moderno, la epístola termina con un juego, también romántico, de contrastes: la luz de la aurora que viene a disipar las sombras, no para traer nueva tranquilidad al ánimo del poeta, sino para dar nueva materia a su dolor:

Vuelve por fin con la risueña aurora
la luz aborrecida, y, en pos de ella,
el claro día a publicar mi llanto
y dar nueva materia al dolor mío.

Si las epístolas «a sus amigos de Sevilla» y la de *Fabio a Anfriso* muestran la sensibilidad modernísima de Jovellanos, una sensibilidad artística que no llegó a expresarse enteramente, sojuzgada por las preocupaciones académicas o ideológicas de su tiempo, en las dos sátiras *A Arnesto*, lo más vigoroso de su producción, se funden el poeta civil preocupado por los problemas de la sociedad y, concretamente, de su patria, con el moralista severo. En la primera — «Déjame Arnesto, déjame que llore» — denuncia con palabras candentes por la indignación la corrupción de su tiempo, el majismo, en contraste con el heroísmo, con el culto al honor, con las virtudes antiguas, eco del *ubi sunt*. Lo característico no es la repetición de ciertos lugares comunes del moralismo sino la precisión realista con que están pintados males y abusos muy definidos, al punto que los contemporáneos y la crítica han podido ver en ella una alusión concretísima a la escandalosa conducta de la reina María Luisa y su corte.

Más precisa, si cabe, la segunda, «contra la mala educación de la nobleza», con rasgos que parecen arrancados al pincel de Goya en la pintura de «aquel majo en siete varas de pardomonte envuelto», es probablemente con la séptima de las *Cartas marruecas* de Cadalso — la descripción del señorito gaditano — la denuncia más directa del aplebeyamiento que aquejaba a las clases dirigentes españolas.

Sus fuentes pueden remontarse a Juvenal y a Lucano, más directamente a los Argensola, a Quevedo y otros satíricos del XVII, y, entre los poetas del XVIII, a Parini, pero el acento personal, el estilo lleno de atrevimientos realistas y el ideario son característicamente jovellanistas, ochocentistas. La virtud en que piensa Jovellanos es más que la virtud religiosa del estoicismo cristiano del siglo anterior, la virtud de la ilustración; su crítica de la decadencia de la nobleza que abandona sus obligaciones sociales, su papel de «defensores» como en los tres estados medievales, es la misma que vemos en otros muchos escritos en prosa, especialmente en su «Discurso sobre el establecimiento de un montepío para los nobles de la corte», y su visión del encanallamiento del pueblo bajo por contagio de quienes debían ser sus modelos, traiciona el dolor de quien, como



Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos, por Goya (Madrid, colección particular).



Tarjeta de Jovellanos, dibujada por Luis Paret y Alcázar (Madrid, Biblioteca Nacional).



El Conde de Cabarrús, por Goya (Madrid, Banco de España).

se ve en muchas de sus obras más serias, tenía como uno de los fines fundamentales de la reforma, el mejoramiento del pueblo de acuerdo con uno de los postulados del «despotismo ilustrado».

No agota el examen anterior la suma de aciertos o de las actitudes significativas en la obra poética de Jovellanos. Hay que citar todavía la elevación moral de las epístolas *A Bermudo* (Ceán Bermúdez): el amplio afán de saber enciclopédico — «ansia generosa de conocer al hombre» — de *la Epístola a Aymar;* el humanitarismo optimista y revolucionario — fe en la futura fraternidad humana — de la *Respuesta a una epístola de Moratín;* la noble resignación de la que escribe a Posada *(A Posidonio)* desde Bellver; la nota patriótica, a lo Quintana, de su *Canto a los asturianos;* y, finalmente, la visión directa de la triste realidad española en la *Epístola a Poncio:*

Hombres tristes, de oscuro y sucio porte,
casas de barro, calles de inmundicia,
pueblos, en fin, sin dicha ni deporte,

y un poco más abajo

Campos sin árbol, seto ni edificio,
plagados de amapola y jaramago,
yeguas, bueyes y brazos sin oficio.
Aun vi las huellas del horrendo estrago
que desoló a Castilla cuando andaba
matando moros el señor Santiago.

En estos versos se ve cómo arranca de Jovellanos, unido en esto a Cadalso, una actitud de crítica de realidades nacionales que encontrará su eco en Larra y, más adelante, en los hombres del 98.

No es, pues, la obra poética de Jovellanos tan poco importante como suele creerse. Quizás sea exagerado afirmar, como hizo Azorín, que fué ante todo poeta, pero lo fué sin duda como vió Menéndez y Pelayo en varias ocasiones. Tuvo además innegable influencia en el rumbo que tomó la poesía de su siglo y, por último, aunque no enteramente logradas, se encuentran en su obra actitudes y atrevimientos de estilo que anunciaban muchas de las más fecundas innovaciones de la revolución romántica. En este terreno, como en otros, representa el paso del *hombre racional* al *hombre sensible*, como ha observado Díaz-Plaja [20].

El dramaturgo y el crítico del teatro

Menos valioso a nuestro juicio como dramaturgo que como poeta, a pesar de ser *El delincuente honrado* una de sus obras más conocidas, también en el teatro de su tiempo desempeña Jovellanos un papel de innovador.

No es preciso detenerse mucho en su obra de iniciación dramática, la tragedia *El Pelayo*, compuesta en 1769, corregida dos años más tarde y representada por primera vez en Gijón en 1782.

Jovellanos reconoce en el prólogo que se inspiró en modelos franceses (Racine, Voltaire) y que la obra tiene grandes semejanzas con la *Hormesinda* de Moratín padre. Sigue, pues, los caminos señalados por Luzán y junto con algunas poesías juveniles es la obra más típicamente neoclásica de nuestro autor. Mas, aun vinculado por entero a las normas de la escuela literaria entonces en boga, no deja de mostrar una posición propia y personal por lo que se refiere al propósito de utilizar temas nacionales, rasgo en el que Jovellanos coincide con Huerta, enemigo de los neolásicos y escritor a quien atacó en dos sátiras poco benévolas. El propósito de la obra está expresamente formulado en el prólogo:

La acción sobre que escribí mi tragedia — dice — es la muerte de Munuza, acción la más grande y distinguida que contiene nuestra historia, si no por su esencia, a lo menos por el íntimo enlace que tiene con los principios de la restauración de la patria. ¿Para qué buscamos argumentos en la historia de otras naciones si la nuestra ofrece tantos, tan oportunos y tan sublimes? [21].

Es decir, que hasta en su época de máximo afrancesamiento su obra obedece a inspiración patriótica, nacional y hasta local.

La acción se sitúa en Gijón y se desarrolla en cinco actos. El tema es la muerte del gobernador árabe Munuza que pretende casarse con Dosinda la hermana de Pelayo, y, al verse desdeñado, apresa a Dosinda y a su prometido Rogundo en un castillo. Vuelve Pelayo de un viaje a Córdoba, pide al gobernador cuenta de su desleal conducta, intenta Munuza, tras varios incidentes, matar al caudillo asturiano, lo impide Rogundo ya libre, el cual da muerte a Munuza, mientras los gijonenses, capitaneados por Suero, hacen huir a los moros.

La acción histórica se funde, pues, con el drama personal y al final suena sobre todo la nota patriótica:

PELAYO *Tierno amigo,*
(a Suero). nuestro libertador, corre a abrazarme.
SUERO. *Ya todo está en quietud. Los agarenos,*
que huyeron asombrados del combate,
van ya lejos del puerto. Sus galeras
les dieron un asilo, y los cobardes
salvan, favorecidos de los remos,
el resto de sus vidas miserables.
Pero también se sabe que Munuza,
para poder mejor asegurarse
en sus viles ideas, ha pedido
socorro a los soldados que se esparcen
por las costas de Asturias y Vizcaya;
ellos vendrán sin duda a este paraje
con el primer aviso; y pues nosotros
pudimos redimir de tantos males
vuestra ilustre persona y nuestras vidas,
vamos, aprovechando estos instantes,
a buscar otro asilo más seguro
en donde la virtud que aquí renace
se afirme con acciones valerosas.
DOSINDA. *¡Oh feliz día! ¡Oh día memorable!* [22].

Escrita en endecasílabo blanco, aunque los valores dramáticos (caracterización, movimiento, etc.) carecen de relieve, tiene a veces un tono noble. Históricamente sirve de enlace entre las obras del siglo XVI y XVII que tratan del caudillo de la Reconquista (El Pinciano, El conde de Saldueña) y las de carácter prerromántico (Quintana, Montengón y el poema juvenil de Espronceda.)

Por los mismos años comenzó la composición de la tragedia *Los españoles en Cholula*, hoy perdida. Debió en ella recoger Jovellanos el interés que por la figura de Cortés y sus empresas americanas sintieron todos sus contemporáneos.

Si bien no muy superior al *Pelayo* en calidades artísticas, *El delincuente honrado* tiene probablemente mayor significación literaria como primer ensayo de llevar al teatro los problemas sociales o morales planteados por las costumbres del tiempo, de acuerdo con los propósitos coincidentes de varios dramaturgos extranjeros: el drama burgués de Destouches, «la comedia lacrimosa» de La Chaussée o el drama sentimental en prosa de Diderot. No es en rigor la obra de Jovellanos una comedia de costumbres sino un drama excesivamente declamatorio sobre un problema jurídico con implicaciones morales y sociales.

La génesis de la obra la explica el mismo Jovellanos en la Advertencia que escribió al publicarla en 1787. Dice allí que «una disputa literaria, suscitada en

cierta tertulia de Sevilla a principios del año 1773 produjo la comedia que ahora damos a luz». Añade que se representó por primera vez en 1774 en «el teatro de Aranjuez o de San Ildefonso» [22].

Ceán amplifica la noticia diciendo que la tertulia en cuestión era la de Olavide y que el asunto discutido era la comedia «larmoyante» o tragicomedia muy a la moda entonces en Francia. «El voto de la mayoría — nos informa — coincidía en que se trataba de algo monstruoso, pero se propuso una especie de concurso. Se escribieron varias: Don Luis de Aguirre, Alcalde del Crimen, compuso una con el título de *Los derechos de un padre;* don Francisco de Bruna, oidor del mismo tribunal, el mismo Olavide y otros. La mejor fué la de Jovellanos» [23].

En cuanto a las ideas que le guiaron, dice, en «El curso de humanidades castellanas» después de citar *El delincuente honrado* como un buen modelo de la «comedia tierna o drama sentimental», que «esta especie de drama o comedia tiene por principal objeto el promover los afectos de ternura y compasión» [24], y en la contestación a una carta de su traductor francés, el Abate de Valchrétien, que el objeto de su drama (se refiere específicamente a *El delincuente*) era el de «descubrir la dureza de las leyes que sin distinción de provocado y provocante castigan con pena capital».

Para ello, sigue diciendo, «me pareció conveniente introducir en la acción dos personajes de una misma profesión, pero de diverso carácter». Uno de ellos, don Justo, es «un magistrado filósofo, esto es ilustrado, virtuoso y humano». El otro, don Simón, «esclavo de las preocupaciones comunes, aprueba sin conocimiento cuanto disponen las leyes y reprueba sin examen cuanto es contrario a ellas» [25].

El motivo esencial era combatir la pragmática promulgada por Carlos III en 1768 condenando a pena capital al duelista que diera muerte a su contrario. Se funden por tanto en la gestación de la comedia dos propósitos distintos: el artístico, dar cabida en la obra de arte a la realidad social y conmover al auditorio presentando la injusticia de esa realidad; y el filosófico-jurídico contraponer la ley viva, humana, a la ley escrita, de acuerdo con el humanitarismo de Beccaria, concretado en la cita que aparece al final de la obra en la edición impresa: «Dichoso yo si he logrado inspirar aquel dulce horror con que responden las almas sensibles al que defiende los derechos de la humanidad». A ello habría que añadir el propósito siempre presente en todos los escritos de Jovellanos: el espíritu de reforma que aquí, como en otros lugares, le lleva a supeditarlo todo a la utilidad, según se entendía este concepto en la doctrina neoclásica.

Sobre tales bases no es extraño que la obra carezca de verdadero sentido dramático; que tanto los caracteres como la acción se supediten a un fin completamente abstracto; y que todo aparezca amañado, artificial, exagerado.

Un joven virtuoso, Torcuato, que se había visto forzado, por imperativos del honor, a dar muerte en duelo al marqués de Montilla, hombre disipado, temerario y sin principios, y con cuya viuda había después contraído matrimonio; un amigo fiel, Anselmo, el confidente de Torcuato, a punto de ser condenado por el delito que éste había cometido, cosa que como era de esperar evita Torcuato entregándose a la justicia; un juez, don Justo, que se ve obligado por deberes de su profesión a condenar a muerte a Torcuato, que resulta ser hijo natural suyo. Al fin, la gracia real obtenida por Anselmo llega en el momento mismo en que el honrado delincuente va a ser ejecutado. La obra termina felizmente. El principio de la obediencia a la ley queda salvado y su rigor corregido por la clemencia y por una justicia más humana.

Todo ello da lugar a largas discusiones sobre la ley y la justicia entre Torcuato y su suegro don Simón, corregidor de Segovia, donde ocurre la acción, o entre don Simón y don Justo y a algunas escenas altamente sentimentales

donde se prodigan las expresiones de ternura, los dulces afectos del corazón y las lamentaciones. Hay, no obstante, entre toda la retórica convencional algunos parlamentos de don Justo, que sin duda sirve de portavoz a las ideas de Jovellanos, en los que se expresan claramente ideas que no obedecen siempre a principios abstractos. Sirva de ejemplo el siguiente:

Bien sé que el verdadero honor es el que resulta del ejercicio de la virtud y del cumplimiento de los propios deberes. El hombre justo debe sacrificar a su conservación todas las preocupaciones vulgares; pero por desgracia la solidez de esta máxima se esconde a la muchedumbre. Para un pueblo de filósofos sería buena la legislación que castigase con dureza al que admite un desafío... Pero en un país donde la educación, el clima, las costumbres, el genio nacional y la misma constitución inspiran a la nobleza estos sentimientos fogosos y delicados a que se da el nombre de pundonor; en un país donde el más honrado es el menos sufrido y el más valiente el que tiene más osadía; en un país, en fin, donde a la cordura se llama cobardía y a la moderación falta de espíritu, ¿será justa la ley que priva de la vida a un desdichado, sólo porque piensa como sus iguales?...

Cuando haya mejores ideas acerca del honor convendrá acaso asegurarlas por ese medio; pero entre tanto las penas fuertes serán injustas y no producirán efecto alguno. Nuestra antigua legislación era en este punto menos bárbara. El genio caballeresco de los antiguos españoles hacía plausibles los duelos, y entonces la legislación los autorizaba; pero hoy pensamos, poco más o menos, como los godos, y, sin embargo, castigamos los duelos con penas capitales.

Las abstracciones no le hacen perder de vista la realidad vital, histórica. Es éste uno de los rasgos capitales de todo el pensamiento jovellanista. Lo que los principios condenan, el sentido de la realidad nacional justifica. Y si bien aun hay un eco de Montesquieu en la justificación de la relatividad de la ley, lo que podemos llamar el eclecticismo de Jovellanos, compromiso entre ideas universales y la realidad nacional, se repite constantenemte. Así en el *Informe de la ley agraria*, las ideas del economista ceden muchas veces ante las exigencias de la tradición, y, más tarde, en uno de sus escritos fundamentales pedirá no que se haga una constitución abstracta para el país, sino que se ponga en vigor y se codifique y modernice la que el país ha ido formando con sus tradiciones históricas.

Hoy el único interés que conserva *El delincuente honrado* es el de mostrar la actitud de su autor ante la literatura como instrumento de exposición de ideas. Sin embargo, su importancia en la evolución de la literatura dramática española no es del todo desdeñable. Por un lado, inicia un teatro crítico de costumbres al que luego, por caminos distintos, y con mejor arte, dieron nueva vida Iriarte y Moratín hijo; por otro, no sería difícil descubrir en la obra temas, como el del hijo natural, el del libertino o el de un juez condenando a muerte a su propio hijo, que se repiten en el teatro romántico, por ejemplo en *La conjuración de Venecia*, y cuyo eco llega hasta López de Ayala, Tamayo y Echegaray.

Aunque sea bastante posterior y no tenga relación inmediata con su obra como autor dramático, trataremos aquí de la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, porque en ella expone Jovellanos junto con el juicio que le merecía el teatro nacional del Siglo de Oro sus ideas generales sobre el género y más concretamente su concepto de lo que la literatura dramática debía ser en su tiempo.

Igual que en otros escritos de Jovellanos es ésta una obra de circunstancias, redactada por encargo de la Academia de la Historia, a la que el Consejo de Castilla había a su vez pedido un informe acerca de la materia, en junio de 1786. Designado Jovellanos como ponente, empezó a reunir datos y envió a la Academia su primera redacción en 1790. Más tarde la rehizo completamente y la redacción definitiva se leyó en la sesión del 14 de julio de 1796. Fué publicada por primera vez en casa de Sancha en 1812.

La obra consta de dos partes: la primera, de carácter histórico, traza el origen y desarrollo de los diversos juegos y espectáculos a partir de la Edad Media:

caza, romerías, juegos escénicos y privados, torneos, toros, fiestas palacianas, etcétera; la segunda, de carácter crítico, se ocupa de las diversiones populares tal como se practicaban en su época y de las reformas necesarias para que los espectáculos, y muy particularmente el teatro, cumpliesen su función que, de acuerdo con el ideario neoclásico y reformista de Jovellanos, no era otra que la de deleitar al mismo tiempo que instruir.

Respecto a la parte histórica, el Sr. Sánchez Albornoz ha señalado recientemente las deficiencias de información y la ligereza con que están tratados algunos temas [36]. Mas no es el rigor informativo — inferior sin duda, como dice Sánchez Albornoz, al de otros historiadores de su siglo — lo que da interés y valor a estas páginas. Su significación es fundamentalmente literaria y lo que aparece en ellas es el sentimiento vivo de la historia, una capacidad casi poética de evocar con animación y elocuencia el pasado (sirvan de ejemplo las páginas sobre los torneos) única entre los escritores de su siglo y que luego aparecerá en forma aun más rica en la descripción de Bellver.

Para la historia del teatro español utiliza principalmente *El viaje entretenido* de Rojas y las noticias de Pellicer. En cuanto a las ideas generales sobre el drama nacional son un resumen de las que por entonces proclamaban los neoclásicos, discípulos de Luzán: Nasarre, Velázquez, Clavijo, etc. Mas aun cuando, como ocurre aquí, Jovellanos rinde tributo a los preceptos y a las ideas de su tiempo y se entrega por entero al celo del reformador, su sensibilidad salva a veces lo que el preceptista condena. Se critica el teatro del Siglo de Oro por su inmoralidad, por la falsedad de sus personajes o caracteres, por su desconocimiento de las reglas; se justifica la prohibición de los autos sacramentales; se arroja sobre Lope y sobre Calderón la acusación de haber sido los propulsores del mal gusto; se rechaza, con un criterio académico y aristocrático del arte, el sentimiento popular; y finalmente se propugna la censura y la regulación gubernamental como remedio contra la lamentable decadencia a que los poetastros del siglo XVIII habían llevado ese arte nacional. Pero, al mismo tiempo, como ya vió Menéndez Pelayo, vence el gusto individual y Jovellanos confiesa que «los dramas de Calderón y de Moreto son hoy, a pesar de sus defectos, nuestra delicia y probablemente lo serán mientras no desdeñemos la voz halagadora de las Musas».

En términos aun más favorables se había expresado, años antes, al contestar a ciertas observaciones desdeñosas del traductor francés de *El delincuente*: «Si en lugar de juzgar de nuestros dramas por la escena, se hubiera usted dirigido a quien le señalase las mejores comedias de Calderón, Moreto, Zamora y Cañizares, hallaría en ellas cosas excelentes y dignas del más encarecido elogio» [37].

Son aciertos dignos de señalarse en la *Memoria* la visión de realidad al hablar de la tristeza de los pueblos españoles y la crítica severa, llena de buen sentido, que hace de las representaciones teatrales en su tiempo: ignorancia de los cómicos, incomodidad de los locales, alboroto y ordinariez del público.

Hay, pues, en la *Memoria* un elemento histórico con páginas de evocadora belleza de los juegos caballerescos medievales, preceptismo neoclásico, crítica de costumbres y observaciones agudas sobre la realidad y el pueblo. Como en otros escritos suyos, hay también reflejos de la ilustración y el espíritu filosófico. En este aspecto sería interesante comparar esta obra de Jovellanos con la *Carta sobre los espectáculos* de Rousseau y la *Paradoja del comediante* de Diderot.

El economista. «Informe sobre la ley agraria»

Uno de los campos de la cultura a los que se consagró Jovellanos con mayor atención durante una gran parte de su vida es el de la economía política o civil, como se la llamaba en el siglo XVIII. A él, sin ser en rigor un especialista a la

manera de Uztariz o Flórez Estrada, aportó algunas obras fundamentales. Esta inclinación hacia los estudios económicos se explica por la tónica de su siglo ya que la liberación económica, el fomento de la riqueza como camino hacia la libertad del hombre, era una de las palancas de la ilustración.

Uno de sus primeros informes al iniciar su carrera en Sevilla versa «sobre la extracción de aceites a Reinos extranjeros». Lleva fecha de 14 de mayo de 1774. Después, a lo largo de su vida, redactó memorias e informes o escribió cartas sobre los más distintos temas económicos: Montepíos, erarios públicos (carta a Campomanes); carreteras, explotación del carbón de Asturias, marina mercante, el uso de muselinas, la fabricación de gorros tunecinos o la substitución de un nuevo método para la hilaza de seda; sobre comercio, minas, navegación de ríos o sobre el abasto de huevos en Madrid. Debe decirse que, a pesar de la aridez de las materias, casi todo se lee con interés por lo fundado de las doctrinas y por el cuidado que pone en el estilo nunca pedestre ni técnico y con frecuencia elocuente y vivo. Desde muy joven también leyó y a veces tradujo o extractó obras diversas de economía, ya de los economistas clásicos españoles, siguiendo el ejemplo de los «apéndices» de Campomanes, o de economistas extranjeros: Cantillon, Condillac, Turgot o Adam Smith, cuya obra *La riqueza de las naciones* nos dice en los *Diarios* que había leído tres veces. Fuera de las obras dedicadas especialmente a temas económicos, referencias, a veces detenidas, a ellos, se encuentran en otros muchos de sus escritos; sirva de ejemplo el *Elogio de Carlos III*, admirable síntesis de las ideas sobre la decadencia española y sobre el ideario reformador del despotismo ilustrado presidido por aquel monarca.

De tan vasta labor deben destacarse como compendio de las ideas de Jovellanos y como obras de mérito especial *El Informe dado a la Junta General de Comercio y Moneda sobre el libre ejercicio de las artes* (1785) y *El Informe de la Sociedad Económica de Madrid al Real y Supremo Consejo de Castilla en el Expediente de Ley Agraria*, terminado en 1794 y publicado el año siguiente.

El primero, inspirado en las ideas de Adam Smith y en el *Discurso sobre la educación popular de las artes* de Campomanes, es un ataque a la organización gremial y un alegato en favor de la libertad de trabajo y, como tal, uno de los escritos donde más claramente se manifiesta la tendencia de Jovellanos hacia el liberalismo económico. Defiende en él también, en unos párrafos elocuentes, la libertad de trabajo de la mujer y su igualdad con el hombre, idea que juntamente con las expuestas en su *Memoria leída en la Sociedad Económica de Madrid sobre si se debía o no admitir en ella las señoras* muestran un aspecto menor pero interesante de su ideario como uno de los primeros feministas.

De mayor importancia es el *Informe sobre la ley agraria*, juzgado como la obra maestra de Jovellanos y como uno de los pocos escritos clásicos en la literatura del siglo XVIII. Fué redactado por encargo de la Sociedad Patriótica de Amigos del País de Madrid y dirigido al Consejo de Castilla que por medio de su fiscal, Campomanes, lo había solicitado. Jovellanos recibió el encargo hacia 1788 y trabajó seis años en la recopilación de datos. La obra tiene carácter de síntesis y sigue un método común a muchos otros trabajos de Jovellanos: parte histórica, exposición de principios, descripción del estado actual de la cuestión objeto de estudio y remedios o recomendaciones para la mejora.

De acuerdo con este método, se traza en la introducción un cuadro histórico muy general del desarrollo de la agricultura en España y se establece el principio de que toda excesiva intromisión del Estado es dañosa, de que el fin de las leyes más que reglamentar debe ser el de «proteger el libre interés individual de sus agentes, separando todos los obstáculos que pueden obstruir o entorpecer su acción y movimiento».

Tras estas observaciones preliminares se entra en el estudio de dichos obstáculos empezando por los «estorbos políticos o derivados de la legislación». Son

éstos: primero, las formas de propiedad comunal: baldíos y tierras concejiles; segundo, las disposiciones que se oponen al cerramiento de las tierras y, entre ellas, los privilegios concedidos a la ganadería trashumante, representados sobre todo por la Mesta; tercero, la amortización eclesiástica y civil; y cuarto, las limitaciones del comercio e intercambio de productos. A esto siguen «los estorbos morales o derivados de la opinión» que pueden resumirse en dos grandes apartados: la protección del gobierno al comercio y a la industria en detrimento de la agricultura, y la incultura de los labradores, de la cual es en gran parte responsable también el gobierno que ha descuidado ocuparse de darles la necesaria instrucción.

Se examinan, por último, «los estorbos físicos o derivados de la naturaleza»: falta de riego, falta de comunicaciones y falta de puertos de comercio.

Las principales soluciones que Jovellanos propugna son la parcelación y venta de los baldíos, la venta y arrendamiento de tierras comunales, el cerramiento de heredades, la abolición de los privilegios de la Mesta, respetando tan sólo el derecho de cañada, y la desamortización tanto civil como eclesiástica. Propone al mismo tiempo toda una serie de medidas prácticas para superar los obstáculos físicos, cuya carga debe distribuirse entre el gobierno central, la provincia y el municipio. En cuanto al mejoramiento de los métodos de cultivo, aboga elocuentemente por la instrucción del labrador, no teórica sino práctica:

> *Dígnese, pues, Vuestra Alteza, de multiplicar en todas partes la enseñanza de las primeras letras; no haya lugar, aldea ni feligresía que no la tenga: no haya individuo, por pobre y desvalido que sea, que no pueda recibir fácil y gratuitamente esta instrucción.*

Y más adelante,

> *Cree la Sociedad que el medio más sencillo de comunicar y propagar los resultados de las ciencias útiles entre los labradores sería el de formar unas cartillas técnicas que en estilo llano y acomodado a la comprensión de un labriego, explicasen los mejores métodos de escardar, trillar y aventar los granos y de guardar y conservar los frutos y reducirlos a caldos o harinas; que describiesen sencillamente los instrumentos y máquinas del cultivo y su más fácil y provechoso uso, y, finalmente, que descubriesen y como que señalasen con el dedo todas las economías, todos los recursos, todas las mejoras y adelantamientos que puede recibir esta profesión* [28].

Erudición, conocimiento real de los problemas concretos de cada provincia así como de las diversas ramas del cultivo y buen sentido. Todo ello unido a un ardiente patriotismo y a un estilo elocuente, pero sin sacrificar nunca a la elocuencia la claridad ni la precisión. Tales son las principales características de la obra.

En cuanto a sus fuentes combina Jovellanos doctrinas muy diversas: conoce bien a los clásicos latinos y las ideas de los tratadistas españoles de los siglos XVI y XVII; su defensa de la libertad procede de Adam Smith y la primacía que da a la agricultura sobre otras fuentes de riqueza, de Turgot y los fisiócratas franceses; coincide, por último, con otros escritores de su época, especialmente con Campomanes, en lo que se refiere a la desamortización y, en algunas ideas generales, con las *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, de Cabarrús [29].

Lo típico es cómo sabe armonizar ideas procedentes de diferentes escuelas, a veces contradictorias [30], para llegar a una posición personal sostenida fundamentalmente sobre la observación directa de los fenómenos históricos y sobre la reflexión. Es admirable también su capacidad de síntesis que si, en algún momento, le lleva a errores de detalle en sus generalizaciones o a dar una información incompleta, casi siempre resulta en una penetrante visión de los problemas por él tratados. Esa capacidad de síntesis, unida al esmero del estilo, es lo que indujo a un anónimo crítico inglés en un artículo publicado en el *Foreign Quarterly Review* a calificar el informe como «la obra mejor escrita en lengua española» y compararlo con los escritos filosóficos de Cicerón.

Otro aspecto, quizás de los más importantes de la obra personal y escrita de Jovellanos, es el que se refiere a la enseñanza o, como él la designaba, la instrucción, aspecto que no podía faltar en un hombre de preocupación tan completa por todos los campos de la cultura y tan representativo de un siglo, al que Ortega y Gasset ha llamado «el gran siglo educador».

De hecho, podría decirse que fué la de educador su vocación más firme y acaso la más lograda. Y en este terreno aun más que en otros combina el sentido práctico del maestro y del organizador, la voluntad de reforma y un claro concepto doctrinal, teórico.

Para él, como para Feijóo, la educación consiste en combatir la ignorancia, en propagar las luces, en estudiar las ciencias útiles como modo de dominar la naturaleza y mediante este dominio lograr la felicidad humana. Esto era lo común del ideario setecentista, pero Jovellanos va más lejos porque entre los fines expresos de la educación no sólo entiende el de lograr estudiantes versados en una disciplina particular o buenos ciudadanos, sino que atiende también a la formación moral del carácter y a elevar el nivel del ser humano en todos los sentidos de la palabra.

La primera afirmación de la fe que tiene en la enseñanza y la más temprana y todavía vaga exposición de sus ideas se encuentra en dos discursos pronunciados en la Sociedad de Amigos del País de Asturias «sobre los medios de promover la felicidad de aquel Principado» (1781) y «sobre la necesidad de cultivar en el principado el estudio de las ciencias naturales» (1782), donde ya apuntan algunas de las ideas que había de llevar él mismo a realización en el Instituto Asturiano.

De carácter distinto, más específico, es el informe que redacta en desempeño de una comisión oficial sobre los colegios universitarios de Salamanca con el título de *Reglamento literario e institucional para llevar a efecto el plan de estudios del Colegio Imperial de Calatrava* (1791), cuyo interés mayor reside en vincular a Jovellanos al grupo de espíritus ilustrados que desde Torres Villarroel y Olavide hasta Godoy abogaron por la reforma de la enseñanza universitaria y al de los críticos de la rutina escolástica como Feijóo. Fuera de esto es de notar también la atención cabal con que están tratados todos los problemas y cuestiones educativas desde el aseo y disciplina de los colegiales hasta la provisión de cátedras y libros de textos. En general propugna la aceptación de autores modernos — *El curso teológico del lugdunense*, Wolf, Heinecio, Van Espen — como modo de acabar con el escolasticismo y de hacer teólogos y canonistas modernos.

Alejado de la corte, poco después, y libre de las múltiples tareas que su celo y el ambiente de reforma de los últimos años del reinado de Carlos III le impusieron, Jovellanos concentra sus máximas energías durante los diez años de residencia en su villa natal en la creación del Instituto Asturiano. Las Cartas y Diarios de esta época de su vida están llenos de noticias sobre su proyecto y por ellos podemos seguir casi diariamente la historia del Instituto. Primero son los planes, los esfuerzos para conseguir los permisos y fondos necesarios; más tarde la organización y el progreso del nuevo centro. Tras numerosas dilaciones, el Instituto se inauguró el 6 de enero de 1794 y Jovellanos expuso elocuentemente los fines que se proponía en la *Oración inaugural a la apertura del Real Instituto Asturiano*. No eran otros esos fines que promover los conocimientos útiles para perfeccionar las artes lucrativas, para presentar nuevos objetos al honesto trabajo, para dar nueva materia al comercio y a la navegación, para aumentar la población y la abundancia, y para fundar sobre una misma base la seguridad del Estado y la dicha de sus miembros.

Mas dentro de la visión amplia de su fundador tales propósitos se enlazan con cuestiones más generales, humanas. Por eso al par del estudio de las cien-

cias, e incluso como requisito previo, recomienda el perfeccionamiento de la razón y el cultivo del don de la palabra, del que hace el siguiente elogio:

> *Este admirable instrumento de perfección y comunicación, dado al hombre sólo para analizar y ordenar sus pensamientos, para sacarlos de los íntimos escondrijos de su alma, para imprimirlos en las de sus semejantes, para extenderlos por toda la tierra y transmitirlos de generación en generación hasta la más lejana posteridad* [31].

Y dando prueba del equilibrio y la manera característicos de su personalidad, el elogio entusiasta de las posibilidades de la ciencia se templa con una advertencia sobre sus limitaciones:

> *No olvidemos jamás que la ciencia nos fué dada para mejorar nuestra existencia y concurrir al bien del género humano, y que si somos llamados al estudio de la naturaleza, no es para satisfacer nuestro orgullo, sino para socorrer nuestra miseria. ¡Qué! ¿No será en el hombre necia temeridad arrojarse a medir la inmensa extensión de los cielos, sin conocer la tierra que habita y le alimenta?*

La historia, organización, programas y métodos de la Institución se hallan resumidos en la *Noticia del Real Instituto Asturiano* con sus numerosos Apéndices, y en la *Instrucción u ordenanza*. Su vida, casi día a día, se puede seguir en las cartas de estos años y, sobre todo, en los *Diarios*, donde, junto a la noticia de sus ilusiones y a veces desvelos de fundador y director, encontramos abundantísimas notas sobre muchas cuestiones de detalle: nuevos maestros, orientaciones pedagógicas, fiestas, paseos, recitaciones y problemas personales de los alumnos.

Puede decirse que a ninguna de sus empresas dedicó Jovellanos mayor entusiasmo que al Instituto, centro educativo modelo para su tiempo. Además de ser el inspirador, fué allí Jovellanos maestro de varias disciplinas, especialmente de humanidades y lenguas. A este fin redactó un *Curso de humanidades castellanas* y sendos cursos de lengua francesa e inglesa. Se ocupó de que los alumnos más distinguidos pudieran continuar su carrera concediéndoles pensiones para que fueran a ampliar sus estudios y a especializarse a otras ciudades españolas o del extranjero. En el Instituto, además, pronunció algunos de sus discursos más hermosos e importantes como los que versan «sobre el estudio de las ciencias naturales» «sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias» y «sobre el estudio de la geografía histórica». Citaremos de este último un párrafo que resume la importancia que Jovellanos daba al estudio de las ciencias, no en forma vaga sino aplicado concretamente a su enjuiciamiento del retraso que, como tantos otros escritores de su época, advertía en el país con la nostalgia de una España grande, la de los descubrimientos y conquistas.

> *...y veamos cómo España después de haber despertado la atención de las demás naciones y dádoles el primer impulso para que la siguiesen en tan ilustre carrera, contenta con el fruto de sus victorias y dormida sobre sus laureles empezó a desdeñar los estudios a que los debiera, y cómo olvidándolos casi por dos siglos enteros se abandonó a las especulaciones de una filosofía estrepitosa y vacía, en tanto que los otros pueblos contemplando los cielos, explorando la tierra y cultivando las ciencias naturales, corrían a un mismo paso a la cumbre de la ilustración y la opulencia* [32].

Esta misma nostalgia era la que le inspiró la siguiente confidencia a su íntimo amigo el canónigo don Carlos González Posada:

> *¡Ah! Si viera usted a lo que yo aspiro!* — le decía en carta del 5 de abril de 1800 —. *No menos que a formar un modelo de aquella instrucción literaria que necesita la nación para ser instruida en aquella especie de conocimientos que ha desdeñado hasta aquí y poderle decir un día, a su gobierno: ¿Quieres ser verdaderamente sabio? Reforma tus universidades; erige en cada provincia un instituto como éste; protege las letras y los literatos, y volverás a ser, como fuiste un día, la primera nación del mundo sabio* [33].

Años después redactó o inspiró con carácter oficial dos planes educativos: uno de carácter restringido, siendo Ministro de Gracia y Justicia, el *Plan para*

la educación de la Nobleza: y, por encargo de la Junta Central, las *Bases para la formación de un plan general de instrucción.* Mucho más amplio en la construcción y en el desarrollo de las ideas pedagógicas es el *Tratado teórico práctico de enseñanza,* escrito en Mallorca hacia 1804 para un concurso abierto por la Sociedad Patriótica de la isla. Es una de las obras más extensas de Jovellanos, y si, desde el punto de vista del estilo y de la erudición, no alcanza el mérito de otras suyas más conocidas, es en cambio la obra en que junto a la síntesis de sus ideas pedagógicas encontramos sistematizado lo que podemos llamar el pensamiento filosófico de Jovellanos: sus ideas sobre el hombre, sobre Dios y la naturaleza.

En cuanto a concepciones pedagógicas reitera aquí las expuestas en otros escritos anteriores. Hay que señalar, sin embargo, la defensa que hace, con sus ideas de modernidad sorprendente, del estudio de las lenguas vivas frente a las humanidades o lenguas muertas, defensa que es nueva prueba de su gran sentido práctico y que no era de esperar en hombre como él tan amante de los autores latinos.

En filosofía lo más característico es su eclecticismo o, cabría mejor decir sus contradicciones, reflejo por otro lado de contradicciones históricas: del duelo insoluble entre su europeísmo y su tradicionalismo. Así, en tanto que al tratar de la lógica da pruebas inconcusas de sus tendencias sensualistas siguiendo a Locke, a Condillac y, entre los españoles, a Eximeno, afirma en ética el carácter trascendente de la vida, el origen divino de la ley moral y, en general, las verdades de su fe católica. En tanto que condena con frases indignas e inequívocas la impiedad de Rousseau y de toda moral naturalista, sugiere que el fin de toda educación es la formación de buenos ciudadanos y proclama con fervor sus ilusiones de hombre de la ilustración: su fe en que la educación, el progreso, las luces en una palabra, conducirán primero «a las naciones ilustradas de Europa, y al fin a todas las de la tierra, a una confederación general» con la cual se alcanzará «una paz inviolable y perpetua». Quería, pues, armonizar Jovellanos en su pensamiento, como por otro lado en todos los actos de su vida y en todo lo que escribió, una concepción filosófica española, de carácter predominantemente ético, que se apoyase en la tradición y en la fe religiosa católica, con las ideas del racionalismo, el sensualismo y de otras doctrinas de su época. Aspiración noble que lo relaciona con Vives y otros humanistas del siglo XVI y lo hace antecedente de los más eminentes pensadores modernos que por los mismos caminos, según las ideas de cada momento, se han esforzado en idénticos designios como modo único de resolver la peculiar situación de la cultura de España en su relación con otras culturas europeas.

Historia, Bellas Artes, Sentimiento de la Naturaleza

Hay en Jovellanos, conviviendo con el pensador y el polígrafo, un hombre de sensibilidad, un artista que quizás no encontró la expresión debida por la dispersión de sus facultades y también porque la tendencia del siglo, dominado por una actitud criticista, no era propicia a la creación inspirada en sentimientos puramente artísticos.

La sensibilidad a que nos referimos se manifiesta en una cierta vibración que percibimos en muchas páginas de Jovellanos, al enfrentarse con tres temas: el pasado, las bellas artes y la naturaleza. Trilogía de temas que determinarán más tarde las emociones cardinales — tiempo e historia, expresividad plástica y paisaje — del alma romántica. Esta alma aparece ya anunciada en Jovellanos, aunque esté velada y como reprimida por su aceptación teórica del academicismo neoclásico.

La preocupación por el pasado era típica de su siglo al que se ha llamado también «siglo de la historia» y en España, aparte de la influencia del historicismo de los enciclopedistas, estuvo además fomentada por dos corrientes coincidentes: la de la erudición y la del examen de conciencia nacional que la decadencia del país obligó a hacer a los escritores más preclaros. En ella coinciden hombres como Feijóo, el padre Flórez, Ponz, Masdeu, Burriel, Capmany, Sarmiento, Mayans y otros. Jovellanos, aparte del planteamiento histórico que suele dar a las numerosas cuestiones por él tratadas, de que son ejemplo la *Memoria sobre espectáculos* y el *Informe sobre la ley agraria*, redactó gran abundancia de informes y monografías para la Academia de la Historia y otras instituciones cuya lista puede verse en el *Inventario* de Somoza o en cualquier otra bibliografía jovellanista. Fué además lector infatigable de los historiadores españoles y de los más conocidos en su tiempo de los extranjeros. Sin embargo, no es en el terreno de la erudición histórica (en el que fue inferior a casi todos los escritores del siglo XVIII antes citados) en el que más se distingue. Lo característico suyo en este terreno es el sentimiento estético con que sabe recrear el ambiente de otras épocas, especialmente de la Edad Media y una especie de intuición para penetrar en el significado de la historia, incluso cuando la información es deficiente. Hemos señalado ya algunos ejemplos y veremos algun otro un poco más adelante.

Relacionados con los estudios históricos están sus estudios críticos sobre las artes plásticas. Entre ellos hay que recordar, en primer lugar, el *Elogio de las Bellas Artes*, pronunciado en la Academia de San Fernando en 1781 y el *Elogio de Ventura Rodríguez* (1790). Ambos son notables por los amplios conocimientos que muestra de la historia de la pintura en el primero y de la arquitectura en el segundo, y, más que nada, por el gusto seguro y personal al juzgar a una variedad de pintores. En estos juicios rinde tributo al academicismo de su tiempo y así dice de Mengs, que es «el primer pintor de la tierra» o hace enormes elogios de Murillo, pero su entusiasmo verdadero se advierte al defender el naturalismo de Velázquez o el claro oscuro de Ribera. Del Greco dice, después de señalar el «seco y desagradable estilo», que añadió «mucho esplendor a las artes toledanas»; y en el *Elogio de las Bellas Artes* evoca con sentida emoción la «suntuosidad», «la delicadeza», «la seriedad tan augusta» de las grandes catedrales góticas. «Al entrar en esos templos — escribe — el hombre se siente penetrado de una profunda y silenciosa reverencia, que, apoderándose de su espíritu, le dispone suavemente a la contemplación de las verdades eternas», palabras que nacen de la misma emoción que las meditaciones de la *Epístola del Paular*. Y en el *Elogio de Ventura Rodríguez*, al tratar de nuevo del gótico, después de un párrafo muy característico en el que recuerda «la pompa de los torneos, los trovadores y juglares, los romances y cuentos amorosos, y todas las instituciones caballerescas», afirma que en el gótico no se busca «la regularidad, sino la rareza... no lo bello y lo grande, sino lo atrevido y lo maravilloso». Por estos y otros pasajes semejantes hace notar Merimée que Jovellanos se adelanta a Chateaubriand y a Víctor Hugo en su comprensión del arte gótico. Señalemos también que acerca de su origen, que él cree oriental, expone ideas muy curiosas y sugerentes en las notas 10 y 11.

Historia, arte y sentido del paisaje se unen en una visión común en sus diez *Cartas a don Antonio Ponz* y sobre todo en la obra que sin duda es la más bella y moderna que salió de su pluma, la *Descripción del Castillo de Bellver*, sólo comparable en mérito literario a la *Descripción de Palma*, publicada por Somoza.

Forma parte esta descripción de una serie de estudios sobre las antigüedades de la ciudad mallorquina que escribió durante su estancia en la isla con destino a su amigo Juan Ceán Bermúdez, para su diccionario de la arquitectura española

y que reunió con el título de *Memorias histórico-artísticas*. Además de la descripción y las memorias de Bellver, forman esta serie la *Memoria sobre los conventos de Santo Domingo* y la *Descripción de la lonja de Palma*.

Todas ellas están caracterizadas por la misma precisión en el pormenor descriptivo y por la misma riqueza de información histórica, pero en la descripción del castillo, donde pasó sus momentos más duros de cautiverio, parece como si con el forzado reposo su mente cobrase lucidez, su vista se agudizase y su fantasía se animase con objeto de dar vida al esplendoroso pasado medieval de la galantería, las luchas de los guerreros, el valor caballeresco y las recitaciones de los trovadores.

Junto a la emoción y a la fantasía, aparece el orden. Empieza por dar cuenta, con exactitud técnica, de la fábrica del castillo; tras de lo cual, viene la historia y aquí es donde su fantasía recrea «para distraer sus tristes reflexiones» la vida de los próceres mallorquines y las fiestas de poesía provenzal que imagina haberse celebrado en el castillo. Luego, el exterior, el panorama de los alrededores, alternando la nota lírica con la información precisa sobre la fauna y la flora para terminar con una bella pintura, de carácter folklórico, de las romerías y fiestas que en sus alrededores celebran los mallorquines.

El elemento personal, con tonos ya románticos aparece reiteradamente. Véanse dos ejemplos:

> *...entre ellas [las aves de rapiña] se distinguen el buho y la lechuza, cuyos tristes ecos hacen en esta soledad más medroso el silencio de la noche;*

o la siguiente estampa de la silueta del castillo:

> *Alguna vez, al volver de mis paseos solitarios, mirándole a la dudosa luz del crepúsculo cortar el altísimo horizonte, se me figura ver un castillo encantado, salido de repente de las entrañas de la tierra, tal como aquellos que la vehemente imaginación del Ariosto hacía salir de un soplo del seno de los montes para prisión de un malhadado caballero* [34].

Visión lírica del paisaje, romanticismo histórico-arquelológico, intromisión de la imaginación y del sentimiento, folklorismo y prosa cuya exactitud no excluye los efectos literarios y en la cual un dejo aun persistente de elocuencia académica está contrarrestado por la viveza y el color. Azorín resumió perfectamente la significación de la obra cuando dijo que en ella «está ya todo el sentido moderno de la naturaleza y el arte».

La importancia que la naturaleza con una concepción moderna tiene en Jovellanos se manifiesta también en el aspecto teórico. En su *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*, frente a la imitación de los antiguos aboga con convicción porque el artista se inspire directamente en la naturaleza en unas palabras que hacen pensar en Fontenelle, en Young y en otros prerrománticos y de las que dijo Menéndez y Pelayo que eran «el pasaje estético más notable» de todos los suyos:

> *¿Por qué en las obras de los modernos, con más sabiduría, se halla menos genio que en los antiguos? La razón es clara...: porque los antiguos crearon y nosotros imitamos; porque los antiguos estudiaron en la naturaleza y nosotros en ellos* [35].

Ideas que aun tienen un desarrollo más amplio en un escrito suyo redactado también en Mallorca en 1805, poco conocido, su «Carta de Philo-ultramarino sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica», que es una exposición del naturalismo romántico, con curiosas ideas acerca de lo «pintoresco» y los jardines ingleses, los cuales contrapone a los neoclásicos, de corte versallesco, recortados y artificiales.

El político y el patriota

El afán enciclopédico impulsó toda la obra de Jovellanos pero las actividades del hombre público y las fases de la cultura a que en cada momento dedica

su máxima actividad están determinadas, en gran medida, por las circunstancias. Así ocurre que sin proponérselo, en cada etapa de su vida predomina un tipo de obra y una preocupación ideológica. En Sevilla y en Madrid, la obra tiene ante todo carácter jurídico, sociológico, con marcada preferencia por los estudios históricos y económicos; en Gijón, entre otras muchas tareas, sobresale la del educador; en los últimos años de su vida la preocupación fundamental es la política, como consecuencia de la crisis constitucional que, entre otras cosas, significa para España la lucha contra Napoleón.

Apenas si pueden rastrearse en casi toda la obra anterior ideas estrictamente políticas, salvo las implicaciones de este género que llevaban en sí todos los intentos de reforma.

A su vuelta de Mallorca, en cambio, se ve envuelto de lleno en el problema político de la guerra de la Independencia, primero como resultado de las solicitaciones de sus amigos afrancesados para que se ponga al servicio de José Bonaparte; luego cuando, guiado por su sentimiento patriótico, acepta la representación de Asturias en la Junta Central. Él mismo describe el cambio que se opera en las preocupaciones de los dirigentes de la nación.

> *No bien declaró la España su propósito de ser libre, cuando las plumas animadas del entusiasmo general, se dieron a promover sus heroicos esfuerzos, presentando a los pueblos la esperanza de su futura dicha, provocándolos contra sus tiranos y celebrando la ruina del despotismo y la aurora de nuestra libertad. Las juntas supremas, conociendo cuánto conducía esto a inflamar el espíritu público protegieron en todas partes la libertad de escribir. Entre tanto Madrid, oprimido por sus tiranos, callaba pero escribía también y apenas la victoria de Bailén le libró de su yugo, cuando los distinguidos genios de la corte consagraron su pluma y talentos a la causa de la patria*[38].

De los muchos escritos de carácter político y patriótico de esta época, el principal es la Memoria en defensa de la Junta Central, cuyo título exacto indicador de su contenido es: *Memoria en que se rebaten las calumnias divulgadas contra los individuos de la Junta Central del Reino, y se da razón de la conducta y opiniones del autor desde que recobró su libertad*. Pero tan importantes como esta memoria para conocer el pensamiento político de Jovellanos son las numerosas cartas que escribió por estos años, muy particularmente la cuantiosa correspondencia con su amigo Lord Holland, publicada por Somoza en dos volúmenes cuidadosamente anotados. De las otras cartas deben leerse dos, donde se refleja con caracteres grandiosos y emocionantes, el patriotismo fervoroso del prócer gijonense: la que contesta al general Sebastiani, rechazando el nombramiento de ministro que le ofrece y la que dirige a su amigo Cabarrús rompiendo una amistad de toda la vida. La de Sebastiani que empieza: «Señor General: Yo no sigo un partido; sigo la santa y justa causa que sostiene mi patria», debía figurar en todas las Antologías del patriotismo español. De ella ha dicho un crítico francés, Mérimée: «De todas las páginas escritas por Jovellanos — y son muy numerosas — yo no sé de ninguna que le haga más honor que su carta del 24 de abril de 1809 en respuesta a las nuevas ofertas de Sebastiani». Puede verse en los Apéndices de la Memoria.

La de Cabarrús — publicada por Somoza en *Amarguras de Jovellanos* — es anterior (19 de julio de 1808) y mucho más extensa. En ella, después de pasar revista a su larga y honda amistad, por la que Jovellanos se había sacrificado más de una vez, le dice con nobleza conmovedora que, separados por lo que él considera el cumplimiento de un deber sagrado, el deber de servir a la patria, la continuación de esa amistad es ya imposible. En momentos en los que la causa nacional presentaba pocas esperanzas, Jovellanos, conocedor de las reservas heroicas de su pueblo, no vacila en vaticinar su triunfo y luego, en un párrafo muy citado, expone a un mismo tiempo, la justificación moral de la guerra y sus ideales políticos:

España no lidia por los Borbones ni por Fernando; lidia por sus propios derechos, derechos originales, sagrados, imprescriptibles, superiores e independientes de toda familia o dinastía. España lidia por su religión, por su constitución, por sus leyes, sus costumbres, sus usos; en una palabra, por su libertad, que es la hipoteca de tantos y tan sagrados derechos. España juró reconocer a Fernando de Borbón; España le reconoce y reconocerá por su rey mientras respire; pero si la fuerza le detiene o si le priva de su príncipe, ¿no sabrá buscar otro que la gobierne? Y cuando tema que la ambición o la flaqueza de un rey la exponga a males tamaños como los que ahora sufre, ¿no sabrá vivir sin rey y gobernarse por sí misma?

La *Memoria de defensa de la Junta Central* fué escrita en Muros de Noya en 1810 y publicada en La Coruña el año siguiente. Su propósito específico es el de reivindicar la labor patriótica de la Junta y protestar de los ataques y vejaciones de que los vocales habían sido objeto al disolverse. Es conjuntamente una defensa de su honor personal, una detallada historia de la Junta y una exposición de principios políticos. La perfecta fusión de estos tres elementos, — personal, histórico y político — unida a una elocuencia de sabor clásico, le dan un carácter único en la literatura española y nos hacen pensar en algunas de las grandes oraciones y alegatos de Cicerón, uno de los maestros del estilo y del pensamiento de Jovellanos.

Los Apéndices son parte esencial de la *Memoria* y algunos de ellos son fundamentales para conocer las ideas políticas de Jovellanos. Tal es el caso de la «Consulta sobre la convocación de las Cortes por estamentos», de la que es complemento la «Exposición sobre la organización de las Cortes», piezas ambas del mayor interés para el estudio de los orígenes de las doctrinas constitucionales en España.

Se muestra Jovellanos en estos y otros dictámenes partidario de la soberanía nacional con las restricciones que la forma de gobierno imponía, y de la organización de las Cortes en dos cámaras. Su doctrina constitucional está resumida en el siguiente párrafo de la «consulta» mencionada:

Y aquí notaré que oigo hablar mucho de hacer en las mismas Cortes una nueva Constitución, y aun de ejecutarla, y en esto sí que, a mi juicio, habría mucho inconveniente y peligro. ¿Por ventura no tiene España su Constitución? Tiénela, sin duda, porque ¿qué otra cosa es una Constitución que el conjunto de leyes fundamentales que fijan los derechos del soberano y de los súbditos y los medios saludables de preservar unos y otros? ¿Y quién duda que España tiene estas leyes y las conoce? ¿Hay algunas que el despotismo haya atacado y destruído? Restablézcanse. ¿Falta alguna medida saludable para asegurar la observancia de todas? Establézcase. Nuestra Constitución entonces se hallará hecha, y merecerá ser envidiada por todos los pueblos de la tierra que amen la justicia, el orden, el sosiego público y la verdadera libertad que no puede existir sin ellos.

Ideas que aun expone con mayor claridad en una carta a Holland que fué por estos años su verdadero confidente:

Nadie más inclinado a restaurar y afirmar y mejorar; nadie más tímido en alterar y renovar. Desconfío mucho de las teorías políticas y más de las abstractas. Creo que cada nación tiene su carácter; que éste es el resultado de sus antiguas instituciones; que si con ellas se altera, con ellas se repara; que otros tiempos no piden precisamente otras instituciones, sino una modificación de las antiguas.

y añade reafirmando su fe de educador:

que lo que importa es perfeccionar la educación y mejorar la instrucción pública; con ella no habrá preocupación que no caiga, error que no desaparezca, mejora que no se facilite.

No ha renunciado pues a sus antiguos ideales, mas su celo de reformador se ha moderado con el tiempo. Por eso dice a su amigo que quizás su desconfianza de las medidas radicales que propugnaban los jóvenes eran señal de vejez, a lo que Holland contesta:

¿Por qué habla mi filosófico y patriótico amigo de preocupaciones y de vejez? Nada por cierto viene de eso; al contrario, me parece que los principios que se le atribuyen son los de la verdadera filosofía y del más acendrado patriotismo, tales que Cicerón y Mr. Fox hubieran aprobado y seguido si fueran españoles en estos momentos.

Otra de las cuestiones que más ampliamente discute en las cartas con el aristócrata inglés, comentando los debates de la comisión correspondiente de la Junta, es la libertad de imprenta. Sus esfuerzos en este sentido fueron encaminados a limitar la libertad absoluta que propugnaron Calvo de Rozas, Morales y otros de los elementos más avanzados.

La impresión total que se saca de las ideas políticas de Jovellanos es la de que fué, sin duda, un liberal pero no un demagogo ni un iluso como lo fueron, guiados por un revolucionarismo abstracto, algunos vocales de la Junta y, más tarde, algunos doceañistas. Su sentido práctico le llevaba a desconfiar de toda solución ideal. Si por un lado refleja aún principios del «despotismo ilustrado» en el que se había formado, por otro, comparte el sentido moderno de algunos liberales ingleses, y su ideario podría haber sido subscrito en más de un extremo por los doctrinarios franceses de la Restauración.

Cartas, Diarios, Otros escritos

Hemos examinado hasta aquí las producciones sobresalientes de Jovellanos que, a pesar de su número y variedad, representan solamente una mínima parte del acerbo de su obra total, de una fecundidad realmente extraordinaria. Puede decirse que no hay campo ni disciplina de la cultura de su tiempo a que no se asomase y sería muy largo el hacer un repaso, por somero que fuera, de sus escritos menores.

Queda, no obstante, por mencionar un tipo de producción, en cierto modo extraliteraria, pero que en nuestro autor tiene una significación mayor probablemente que la de muchos de sus escritos didácticos o críticos. Nos referimos a la literatura de tipo personal en sus cartas y diarios. Fué infatigable en el género epistolar y, como ya advirtió su primer biógrafo, Ceán Bermúdez, fueron infinitas «las cartas que... escribió a los sabios del reino y fuera de él, sobre todos los ramos de literatura, educación pública, economía, etc. conducentes a la felicidad de la nación. Apenas se conoce sujeto instruído con quien no hubiese tenido correspondencia ni joven despierto a quien no dirigiese en sus estudios, ni a quien no contestase sobre las dudas e ilustraciones que le hubiese propuesto».

Una parte de esta correspondencia fué en cierto modo de carácter público y versa sobre temas definidos. Ya hemos aludido a la significación de sus cartas a don Antonio Ponz y de su correspondencia con Lord Holland. Para el estudio de sus ideas reformadoras son importantes las dirigidas a Campomanes, Floridablanca y Cabarrús, y las de tono polémico cruzadas con Rafael Floranes sobre la Ley Agraria [40].

Una carta famosa como expresión de algunas de las ideas más avanzadas de su autor es la que figura en las *Obras* de la Biblioteca de Autores Españoles como dirigida «A desconocida persona». Somoza ha identificado al destinatario con Alejandro Hardings, cónsul inglés en Gijón [41].

Con todo, las cartas de mayor interés y a veces las mejor escritas en un tono menos solemne son las de carácter amistoso y familiar como las que dirige a su hermano Francisco y a su íntimo amigo Carlos González Posada. La larga correspondencia que con este último sostuvo nos revela otra nueva faceta de la obra de Jovellanos: su interés por el dialecto asturiano, al que consagró varios estudios que le sitúan en posición ventajosa entre los cultivadores de la filología en el siglo XVIII. Tuvo en este campo atisbos geniales y por las ideas tanto como por las noticias que acerca del dialecto de su región recoge en la correspondencia con Posada, en su *Apuntamiento sobre el dialecto de Asturias* y en una carta sobre *Agricultura asturiana* merece un puesto destacado junto con el padre Sarmiento entre los precursores de la dialectología peninsular [42].

Complemento de la correspondencia y de carácter todavía más personal son sus *Diarios* redactados durante su estancia en Gijón de 1790 a 1801, que han sido juzgados como «el único gran *Diario* de literatura española» y también como la obra más importante de su autor [43].

Sin espacio para dedicar a esta obra el análisis detenido que merece nos limitaremos a consignar que aparte de conservarnos durante los diez años más fructíferos de su vida, las impresiones, pensamientos, lecturas, viajes y reflexiones de Jovellanos, en ninguna otra se expresó su carácter y su sensibilidad en forma más acabada [44].

Resumen

Se habrá advertido la variedad inmensa de la obra de Jovellanos, juntamente con la elevación de su carácter y el valor de muchos de sus escritos, sea por la elegancia de su estilo — uno de los pocos que se salvan de la general decadencia del castellano en su tiempo — sea por la riqueza de información o por la novedad de algunas ideas. Logró sin duda superar la general mediocridad con que los convencionalismos neoclásicos, ajenos a la honda tradición de la literatura española, ahogaron la iniciativa artística y el pensamiento de esta época, y, si para resumir, quisiéramos fijar el puesto de Jovellanos en la Historia de esta literatura, diríamos: 1.º que es la figura de mayor relieve en su tiempo y la más representativa de él en su totalidad; sólo Feijóo podría disputarle este primer puesto; 2.º que ni su prosa, ni sus ideas desmerecen comparadas con las de otros grandes escritores didácticos de épocas mejores; 3.º que en él se enlaza la profunda tradición que viene más o menos soterrada de los grandes humanistas del siglo XVI con las preocupaciones intelectuales, artísticas, morales e históricas, que han desvelado a los españoles de los siglos posteriores.

No es ni un Voltaire ni un Rousseau ni un Goethe pero quizás les aventaja a todos ellos en entereza moral. Recogió, como ellos, muchas de las ondas que la sensibilidad de su siglo revolucionario en todos los sentidos le enviaba, expresando algunas de ellas con las limitaciones graves que la mediocridad general de su tiempo en las letras castellanas le imponía, mas también con una mesura de la más auténtica estirpe española. Poseyó además esa capacidad de vivir y sentir en la propia carne los problemas de la cultura y de la crisis de su patria que marca con su sello peculiar la historia de España, país cuya ley consiste como ha visto A. Castro, en vivir desviviéndose. Fué, por ello, según ha dicho bien Giménez Caballero «español integral» y añade:

> *Como un nuevo Vives, supo ser católico y humanista, católico e ilustrado, europeo y patriota. Pero no fué un descastado. Porque su ejemplaridad vital y moral fué casi de mártir* [45].

Por eso es a la luz de su carácter, de su persona, de su vivir los temas y problemas de España como adquiere significación e importancia la obra de Jovellanos sin que ninguno de sus aspectos aislados y ni siquiera la combinación de todos ellos, cuando aparecen despersonalizados, pueda dar idea de su innegable grandeza moral y de su no desdeñable talla intelectual.



El patio del Ave María, en El Paular, en Guadarrama. Desde esta cartuja, «oculto y venerable asilo», escribió Jovellanos la «Epístola de Fabio a Anfriso».



Jovellanos en su madurez, grabado (Sociedad Económica Matritense de Amigos del País).



Dos lugares mallorquines que vieron la prisión de Jovellanos: la cartuja de Valldemosa (corredor de acceso a las celdas) y el castillo de Bellver (vista general aérea; al fondo, el ensanche moderno de Palma).



NOTAS

[1] *Don Ramón de la Cruz y su época.*
[2] *Historia de los heterodoxos españoles.*
[3] *Historia de las ideas estéticas.*
[4] *Foreign Quarterly Review* (1830), v, 547; 561-62. Según Vicente Llorens, el autor del estudio fué Antonio Alcalá Galiano que más tarde lo reprodujo con su nombre en la Revista de Madrid. Véase *Liberales y Románticos*, México, 1954, p. 297.
[5] La actitud extrema de presentar a Jovellanos como un escritor heterodoxo y como un revolucionario está representada por la obra de MIGUEL SÁNCHEZ, *Examen teológico-crítico de la obra de don Cándido Nocedal, titulada «Vida de Jovellanos»* (Madrid, 1881). Una interesante polémica sobre la ortodoxia o heterodoxia del escritor gijonés se planteó con motivo del artículo de W. FRANQUET, *Doctrinas religiosas, morales, políticas y literarias de Jovellanos.* Intervinieron en ella, entre otros, Laverde, Azcárate y Menéndez y Pelayo. Véase «Rev. de Instrucción pública, Literatura y Ciencias» (1850, 1860), núms. 1, 5, 8, 11 y 17. Cf. J. SOMOZA, *Inventario de un jovellanista* (Madrid, Rivadeneyra, 1901).
[6] AMÉRICO CASTRO, *Jovellanos (Asunto más que actual)*, en «El Sol» (21 de julio de 1933).
[7] Véase AZORÍN, *Rivas y Larra*, Prólogo.
[8] Cit. por P. B. MARTÍNEZ, *Jovellanos*, en «España y América» (1911), XXXI, 386, nota.
[9] Véase E. MERIMÉE, *Jovellanos*, en «Rev. Hispanique» (1894), I, 34.
[10] Cf. «A Mireo, Historia de Jovino», en *Obras*, BAE, XLVI, pág. 6. Cadalso no estudió en Alcalá y para esta época ya hacía tiempo que había comenzado su carrera militar. De manera que el encuentro con Jovellanos en Alcalá debió tener lugar durante algún viaje que hizo a aquella ciudad.
[11] Fué elegido miembro de la Sociedad Patriótica en septiembre de 1778; de la Academia de la Historia, en 1779; de la de San Fernando, en 1780; supernumerario de la Española, en 1781 y de número en 1783; de la de Cánones de San Felipe, en 1782; de la de Derecho público, en 1785. En todas ellas desempeñó varios cargos y leyó numerosos informes y discursos. Fué, además, socio correspondiente u honorario de academias de muchas provincias y perteneció al Consejo de las Órdenes Militares, a la Junta de Comercio, Moneda y Minas, etc.
[12] El biógrafo que con mayor celo estudió este doloroso capítulo de la biografía jovellanista hasta llegar a agotar prácticamente todo lo referente a él fué don Julio Somoza. Véanse especialmente dos de sus libros: *Jovellanos: nuevos datos para su biografía* (Habana, 1885), en el que se publican varios importantes «Documentos reservados del Archivo de Gracia y Justicia», y *Amarguras de Jovellanos* (Gijón, 1889). Véanse también nuestra Introducción a *Jovellanos, Obras escogidas* (Clásicos Castellanos, vol. I; Madrid, 1935), especialmente págs. 78-79. A modo de resumen sólo diremos aquí que se concitaron contra él el odio de la reina, la animosidad de Godoy y las sospechas de la Inquisición contra el grupo jansenista que contaba con las simpatías de Jovellanos.
[13] Publicado por SOMOZA en: *Jovellanos. Nuevos datos para su biografía*, págs. 122-132. Documento nobilísimo y emocionante en su serenidad que merecería ser recogido en una *Antología* de las «actitudes personales y morales» de grandes escritores españoles.
[14] Véase *Foreign Quarterly Review* (London, 1830), v, pág. 568.
[15] Citado por TICKNOR, *Hist. de la Literatura*, t. IV, pág. 100.
[16] *Cartas de Jovellanos y Lord Vassal Holland sobre la guerra de la independencia*, edición Somoza (Madrid, 1911), t. II, pág. 539.
[17] CEÁN, *Memorias para la vida de don Gaspar Melchor de Jovellanos* (Madrid, 1814), páginas 12-13.
[18] Fechada en Muros 18 de junio 1810. Véase *Cartas a Holland*, II, 496.
[19] En Sevilla conoció Jovellanos al padre Miras (Mireo) y por él, según dice en una carta se enteró del renacimiento poético de Salamanca y entabló relaciones con sus poetas más carac-

terizados: *Delio* (fray Diego González), *Liseno* (el padre Fernández) y el *dulce Batilo* (Meléndez Valdés). Tuvo con éste luego estrechísima amistad y fué Jovellanos el que influyó sobre todo en el humanitarismo y sentimentalismo que caracteriza una parte considerable de su obra.

[20] Véase *Historia de la poesía lírica española*, 2.ª edición (Barcelona, s. a.), pág. 261.

[21] *Obras*, BAE, XLVI, pág. 52.

[22] *Ibíd.*, pág. 73.

[23] CEÁN, *op. cit.*, pág. 312.

[24] *Obras*, BAE, XLVI, pág. 146.

[25] *Ibíd.*, pág. 79.

[26] Véase C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, *Jovellanos y la Historia*, en «Homenaje del Centro Asturiano de Buenos Aires en el centario de su nacimiento» (Buenos Aires, 1945), págs. 570-000.

[27] «Contestación a la carta del abate de Valchrétien», *Obras*, BAE, XLVI, pág. 89.

[28] *Obras*, t. II, BAE, L, págs. 125-26.

[29] Jovellanos hace un buen resumen de los economistas que más influyeron en él, al recomendar su lectura en el «Disucrso... sobre los medios de promover la felicidad de aquel Principado» [Asturias]. Cita allí a Condillac, Cantillón y al Marqués de Mirabeau, entre los extranjeros; a Navarrete, Moncada, Argumosa, Uztáriz, Ulloa, el marqués de Santa Cruz, Álvarez Osorio y Martínez de la Mata, entre los españoles; y destaca especialmente a Bernardo Ward y a Campomanes, *Obras*, t. II, BAE, L, pág. 440.

[30] El carácter ecléctico o más bien armónico de las ideas económicas de Jovellanos ha sido bien analizado por JESÚS PRADO ABBARTE en *Jovellanos economista*, publicado en el «Homenaje del Centro Asturiano de Buenos Aires», antes citado. Es el mejor estudio que sobre este aspecto conocemos. Su autor, después de señalar lo que debe Jovellanos a Smith y a los fisiócratas, prueba cómo los economistas que más influyeron en él fueron Cantillon y Ward, concluyendo que debe clasificarse a Jovellanos entre los post-mercantilistas.

[31] *Obras*, BAE, XLVI, págs. 320-21.

[32] *Ibíd.*, pág. 328.

[33] *Obras*, t. II, BAE, L, pág. 202.

[34] *Obras*, BAE, XLI, págs. 397 y 398.

[35] *Ibíd.*, pág. 331.

[36] «Memoria en defensa de la Junta Central», *Obras*, BAE, XLVI, pá. 556.

[37] *Amarguras...*, pág. 374.

[38] *Obras*, BAE, XLVI, pág. 599.

[39] *Cartas de Jovellanos y Lord Vassal Holland*, t. I, pág. 188.

[40] Publicadas estas últimas por SOMOZA en *Jovellanos. Manuscritos inéditos* (Madrid, 1913).

[41] Su verdadero nombre era Alexander Jardine y no era cónsul en Gijón sino en La Coruña, según ha probado después de escribirse este estudio Edith F. Helman. Véase *Some consequences of the publication of the «Informe de la ley agraria» by Jovellanos*, en *Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass, 1952.

[42] Sobre este aspecto de la producción jovellanista puede verse nuestro artículo *Los estudios de Jovellanos sobre el dialecto de Asturias*, en «Rev. de Filología Hispánica» (1943), V, 209-243.

[43] Véase el artículo *Jovellanos* en «Diccionario de literatura española» (Madrid, «Revista de Occidente», 1949), págs. 334 y 335.

[44] Sobre los *Diarios* puede verse el Estudio Preliminar del autor en la edición publicada por el Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1955-1956.

[45] E. GIMÉNEZ CABALLERO, *En el centenario de Jovellanos*, en «Revista de Estudios Políticos» (1944), IX, 169.

BIBLIOGRAFÍA

(Estudios no citados en las notas)

ARTIÑANO Y GALDÁCANO, Gervasio de, *Jovellanos y su España* (Madrid, J. Ratés, 1913).

BAREÑO, Francisco, *Ideas pedagógicas de Jovellanos* (Gijón, 1910).

CAMACHO Y PEREA, Ángel M., *Estudio crítico de las doctrinas de Jovellanos en lo referente a las Ciencias morales y políticas* (Madrid, J. Ratés, 1913).

CASARIEGO, J. E., *Jovellanos o el equilibrio* (Madrid, 1943).

DIEGO, Gerardo, *La poesía de Jovellanos*, en «Bol. de la Bibl. Menéndez Pelayo» (1946) XXII, 209-235).

GIUSTI, Roberto, Introducción en *G. M. de Jovellanos: Antología* (Buenos Aires, 1945).

GÓMEZ CENTURIÓN, J., *Jovellanos. Apuntes biográficos inéditos*, en «Boletín de la Academia de la Historia» (1911), LIX, 483-487.

— *Causas del destierro de Jovellanos*, en «Boletín de la Academia de la Historia» (1914), LXIV, 227-231.

GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo, *Jovellanos; su vida y su obra* (Madrid, 1911).

GONZÁLEZ PRIETO, F., *Monografía de Jovellanos. Vida y obras* (Gijón, 1911).

HUICI, Vicente, *Miscelánea de trabajos inéditos, varios y dispersos de D. G. M. de Jovellanos* (Barcelona, 1931).

JUDERÍAS, Julián, *Don Gaspar Melchor de Jovellanos: su vida, su tiempo, sus obras, su influencia social* (Madrid, J. Ratés, 1913).

MARTÍNEZ RUIZ, José («Azorín», *Un poeta*, en «Clásicos y modernos» (Madrid, Caro Raggio, 1919).

MIGUÉLEZ, P. Manuel Fraile, *Fisonomía moral de Jovellanos*, en «Ciudad de Dios» (1911) LXXXVII, 241-250.

MORÁN BAYO, Juan, *Tres agraristas españoles: Jovellanos, Fermín Caballero, Costa* (Córdoba, Impr. La Unión, 1931).

MOREL-FATIO, Alfred, *La satire de Jovellanos contre la mauvaise éducation de la noblesse* (Bordeaux, 1899).

NOCEDAL, Candido, *Vida de Jovellanos* (Madrid, 1885). (Reproducción de los prólogos a la edición de *Obras*, en BAE.)

OLIVER, M. S., *Jovellanos*, en «Hojas del Sábado», vol. II (Barcelona, Gili, 1918).

RENDUELES, Enrique, *Jovellanos y las ciencias morales y políticas* (Madrid, J. Ratés, 1913).

SANTULLANO, Luis, *Jovellanos* (con Antología), Biblioteca de la cultura española (Madrid, Aguilar, s. a.).

SOMOZA, Julio, *Documentos para escribir la biografía de Jovellanos* (Madrid, Hijos de Fuentenebro, 1911).

TORRES RIOSECO, Arturo, *Gaspar Melchor de Jovellanos, poeta romántico*, en «Revista de Estudios Hispánicos» (Nueva York, 1928), I, 146-161.

VILLAR Y GRANJEL, Domingo, *Jovellanos y la reforma agraria* (Madrid, 1912).

YABEN YABEN, Hilario, *Juicio crítico de las doctrinas de Jovellanos en lo referente a las ciencias morales* (Madrid, J. Ratés, 1913).

Véase tanmbién JOSÉ SIMÓN DÍAZ y JOSÉ M.ª MARTÍNEZ CACHERO, *Bibliografía de Jovellanos (1902-1950)*, en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 1951, XIII, 131-152.

EL PADRE MAESTRO
FRAY BENITO JERÓNIMO FEIJÓO MONTENEGRO

por

VICENTE RISCO

En la historia de las letras y del pensamiento español, el padre Feijóo representa, como figura la más destacada y eficaz, el gran fenómeno cultural que se ha llamado la crisis de la conciencia europea.

Se trata de la descomposición de la imagen del mundo vigente durante el largo período que se suele llamar, a consecuencia de un error hijo de la misma crisis, la Edad Media; de la lenta y progresiva liquidación de la cultura de la Cristiandad y del nacimiento de las ideologías que han de dirigir la civilización moderna. El hombre europeo termina su edad viril y entra en la edad madura, en la edad de los «hechos». Comienza el otoño del mundo cristiano, que es tomado por sus pretendidos artífices por una primavera. Otoño y primavera suelen, muchas veces, parecerse.

Se trata de la rebeldía contra la tradición y el magisterio de los antepasados. La razón humana se cree llegada a la mayor edad y quiere prescindir de todo apoyo, para crear ella sola una nueva imagen del mundo. Se trata del prurito de cosas nuevas característico de los pueblos occidentales, por naturaleza inconstantes y veleidosos, y que, emancipados por el Humanismo y por la Reforma de toda autoridad espiritual, sea la de la Iglesia, sea la de Aristóteles, se lanza a buscar por todas partes lo que pueda, por un momento, complacer su inquietud, sin perjuicio de cansarse en seguida de ello. Se trata del afán insaciable del «hombre fáustico» de conocer la naturaleza en lo más íntimo y de dominar el mundo, con todos sus recursos, incluyendo a sus semejantes, poniéndolo a su servicio, y de organizar la vida según la razón.

Sin duda, las nociones tradicionales, encerradas, por culpa del rígido intelectualismo de la Escuela y la quasi-canonización de Aristóteles, en formas anquilosadas, y decadentes, parecían haber llegado a un punto muerto, y era difícil, en esta situación, contener la deserción de los espíritus.

Por circunstancias históricas y geográficas, España y Portugal se habían conservado más fieles que las otras naciones a la tradición de la Cristiandad, digamos, a la Edad Media, por lo cual aquel fenómeno fué más tardío. Dos grandes figuras lo personifican: Fray Benito Jerónimo Feijóo entre nosotros; el padre Luis Antonio Verney, en la nación hermana. Dos grandes libros lo impulsan: el *Theatro Crítico Universal* y el *Verdadeiro Método de Estudar*. Se trata de dos eclesiásticos, caso que se había dado muchas veces en otros países, que operan ambos con la protección oficial e impulsados el primero por una Orden religiosa y el segundo por un rey. En realidad, Verney pertenece a la generación siguiente a la de Feijóo; nació en 1713, cuando Feijóo tenía treinta y siete años, pero son dos figuras paralelas, aunque Verney no estimase mucho a Feijóo, y sus obras concordantes en la intención, aunque distasen veinte años en el tiempo: el *Theatro Crítico* comenzó a publicarse en 1726 y el *Verdadeiro Método* en 1746.

En contraste con la España de su tiempo, el padre Feijóo sentía profundamente dentro de su espíritu la crisis de la conciencia europea. Es acaso provi-

dencial que esto le haya ocurrido a un monje de vocación temprana y formado desde sus primeros estudios en las escuelas monásticas; acaso lo sea también que le haya pasado a un gallego pura sangre de multisecular linaje regional. Así se unen en él, prodigiosamente, el impulso fáustico de una estirpe antiquísima de guerreros, prelados y fundadores, la rebeldía de una nobleza antiguamente turbulenta, la curiosidad ingenua, casi infantil del hidalgo ocioso y el sólido sentido común del hombre del campo.

Con estas disposiciones y con una aplicación enconada a la reflexión y al estudio, fray Benito Jerónimo fué capaz de superar la crisis dentro de sí mismo y para su gobierno, trazando una exacta y precisa línea de demarcación que preservase sus convicciones religiosas de toda mella y conservando su independencia mental respecto a las mismas ideas modernas.

Realmente, la España de su tiempo no estaba preparada para resistir la insistente campaña de un ingenio tan extraordinariamente agudo, intrépido y desenfadado, que mostraba una erudición asombrosa, a juicio de sus contemporáneos, y de una novedad siempre seductora. Es indudable que España había quedado atrás en el movimiento de las ideas — en parte, por suerte; en parte, por desgracia — y que fuera de esto, aun la cultura tradicional se hallaba en franca y triste decadencia. El mostrarlo sería asunto de un capítulo general sobre la época, pero lo que diremos sobre la polémica feijoniana ayudará a hacerlo ver en curiosos aspectos. Don Marcelino Menéndez y Pelayo ha tratado de paliar esta impresión de la última parte del siglo XVII y primera mitad del XVIII, aduciendo algunos nombres ilustres, que no bastan para constituir un ambiente; se trata de figuras aisladas sin influjo ni resonancia apreciables en la vida intelectual de nuestra patria.

En cambio, el padre Feijóo llena todo el siglo XVIII español y su éxito, su gloria y su influencia fueron cosa verdaderamente extraordinaria, de la que se pueden poner escasísimos ejemplos semejantes, alcanzando todos los aspectos de la vida intelectual: la filosofía, las ciencias, las letras, causando en los espíritus un efecto cuya mejor expresión fué dada, tardíamente ya, por Blanco White, cuando dijo que, para él, la lectura de Feijóo fué como si de su entendimiento se despejase un velo y se le fuese revelando la verdad.

Ciertamente — pues es muy español y muy del hombre que, cuando damos un dedo nos tomen la mano — la significación demoledora del padre Feijóo se ha exagerado muchísimo, tanto por sus partidarios como por sus enemigos; pero también es cierto que su influencia en este sentido alcanzó muchísimo más allá de lo que él quisiera. Las polémicas que suscitó con sus escritos le valieron esta nota desagradable, en compensación de lo mucho que contribuyeron a su fama.

Vida, estudios y combates del Padre Feijóo

El reverendo padre maestro fray Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro nació el día 8 de octubre de 1676 en la casa solar de su familia, en la aldea de Casdemiro, en la parroquia de Santa María de Melias, del Obispado de Orense, perteneciente hoy al ayuntamiento del Pereiro de Aguiar y provincia de Orense. Fué bautizado el 16 del mismo mes, por el licenciado don Antonio de Quintas, canónigo de la Colegiata de Junquera de Ambía, con licencia del párroco don José Verea de Aguiar, siendo padrino don García de Puga.

Era el hijo primogénito de don Antonio Feijóo Montenegro y Sanjurjo y de su esposa doña María de Puga Sandoval Nóboa y Feijóo, señores de la casa y mayorazgo de Casdemiro. Su linaje era de los más antiguos e ilustres del reino de Galicia, y todos los apellidos de sus padres, gallegos de origen, de notoria

hidalguía, siendo de este modo el padre Feijóo uno de los gallegos más puros por su sangre que pueden encontrarse.

Proceden los Feijóos, según los genealogistas, del conde Tibaldo Giraldez hijo, según algunos, del conde don Nuño o Munio y nieto del conde don Gutierre, padre de San Rosendo, el insigne fundador del famoso monasterio de Celanova, obispo que fué de Iria y Compostela, y estrechamente emparentado con la Casa Real de León. Hablan algunos, al referirse a la ascendencia de estos personajes, de los condes Flavios, de estirpe sueva y gótica, lo cual parece confirmar el tipo físico de sus descendientes actuales. Por ser descendientes de la casa de San Rosendo, se dice que los Feijóos tenían el privilegio de llevar largos los mantos, calzadas las espuelas y el acero desenvainado. Así aparecían sus estatuas yacentes en los enterramientos que desde el año 1100 al 1410 tuvieron en la capilla donde estuvo el de San Rosendo, en el monasterio de Celanova, mencionados por Ambrosio de Morales y el padre Gándara.

Al conde don Tibaldo se atribuyen las armas de los Feijóos: seis roeles de sangre, en campo de oro, con una espada en medio, a las que acompañaba, a veces, la divisa:

Esta espada ensangrentada
que vosotros aquí veis,
que de Feixóos es llamada
y de ellos está cercada,
denota sangre de reis.

Don Tibaldo habría ganado estas armas peleando y matando él solo a seis moros de la retaguardia de Almanzor, cuando éste se retiraba de Compostela. Campean, con las de los Montenegros (dos candados cerrados, una espuela y una M) en el dintel de la portalada de Casdemiro, y bajo ellas se grabó la inscripción: «En el año de 1676 nació en esta casa el Ylmo. y Rmo. P. M. Feijóo Monten.º».

Muestra el padre Feijóo una gran admiración por su padre, don Antonio, acerca del cual refiere lo siguiente: «Era dotado de una memoria felicísima en aprender y firme igualmente en retener. Oí decir a un condiscípulo suyo que siendo niño estudiaba trescientos versos de Virgilio en una hora. La claridad y promptitud del discurso no eran inferiores a la tenacidad de la memoria. No gastó más tiempo en estudiar la Gramática, que un año; y puedo asegurar que no vi gramático más perfecto. Sucedió alguna vez, por apuesta, dictar quatro cartas a un tiempo... Era facilísimo en la Poesía. Vile varias veces dictar dos o tres hojas de muy hermosos versos, sin que el amanuense suspendiese la pluma ni un instante. Tenía sazonadísimos dichos... Gozaba una facilidad maravillosa en la conversación... Ya por ella, ya por la abundantísima copia de noticias en todo género de assumptos, lograba siempre una superioridad como despótica, en qualesquiera concurrencia...»

Lo cual nos muestra que el nivel cultural de la nobleza gallega, en el siglo XVII, debió de ser bastante elevado. Aunque no todos poseyesen el talento y los conocimientos de don Antonio Feijóo, las noticias de su hijo revelan un interés y un gusto por las cosas del espíritu que no es hoy frecuente encontrar. La influencia de don Antonio Feijóo Montenegro sobre su hijo debió ser muy fuerte y determinar en gran parte sus inclinaciones y quizá le haya prestado grandes servicios en sus primeros años.

De sus antepasados debió de heredar también el padre Feijóo sus rasgos físicos. En los retratos, más o menos auténticos, que se conservan, aparece con la clara tez, en su caso empalecida en el claustro, y los ojos claros de las «reliquias antiguas de sangre goda». La cara aparece alargada, como pudiendo inscribirse en un rectángulo. Un retrato literario lo describe: «Fué de estatura

prócer, como de ocho palmos o algo más, y sus miembros muy proporcionados, su cara algo más larga que lo justo, el color medianamente blanco y los ojos vivos y penetrantes». En los descendientes de su linaje que hoy viven, se da el tipo francamente rubio y blanco, que indica una herencia nórdica.

En cuanto a su retrato psicológico, uno de sus biógrafos lo traza así: «era ameno y cortesano en su trato como lo es comúnmente el de estos monjes escogidos por su corto número de familias honradas y decentes, salado en la conversación, como lo acredita su afición a la poesía, sin salir de la decencia. Esto le hacía agradable a la sociedad además de lo apacible de su aspecto. Su estatura alta y bien dispuesta y una facilidad de explicarse de palabra con la propiedad misma que por escrito. La viveza de sus ojos era un índice de la de su alma».

Hizo los primeros estudios en el Real Colegio de San Esteban de Ribas de Sil, que con razón califica de ilustre, y que dista poco de Casdemiro.

En el año 1690, siendo su edad de catorce, recibió el hábito de la gloriosa Orden de San Benito, de tanta importancia en la historia de Galicia, y entonces poderosa y opulenta — de los siglos XVII y XVIII son las fábricas de la mayoría de los grandes y antiquísimos monasterios de San Benito y del Cister, que en pie o en ruinas existen en el antiguo Reino —, en el histórico e insigne de San Julián de Samos, uno de los más famosos y que hoy subsiste como tal, de manos del Abad, fray Anselmo de la Peña, que fué General de la Congregación en España e Inglaterra y Arzobispo de Otranto, en el reino de Nápoles.

Renunció, pues, fray Benito Jerónimo, contra la costumbre de aquel tiempo, en las familias nobles, al Mayorazgo de su casa, que le correspondía como primogénito. Se cuenta que quisieron disuadir a su padre, don Antonio, de prestarle el consentimiento para entrar en religión, tratándose de su hijo mayor, llamado a ser el jefe de la familia, pero el hidalgo respondió que eso mismo lo excitaba a dedicar a Dios las primicias de su linaje.

Del resto de sus estudios monásticos y universitarios, de sus años de docencia y de sus actividades dentro de la Orden, redactó el ilustre benedictino una breve relación, *curriculum vitae* y *cursus honorum* de las que hoy vuelven a estar en uso, en un manuscrito que fué remitido a Mayans por su destinatario, en 8 de enero de 1733, y cuyo original decía:

«Recibí el santo hábito en el mes de octubre del año 1690 al tiempo que cumplí catorce años de edad; estuve dos años en el noviciado por no poder profesar hasta los dieciséis; al instante que profesé me enviaron a estudiar antes al colegio de San Salvador de Lerez, dentro del mismo reinado de Galicia y del arzobispado de Santiago. Cumplidos los tres cursos pasé a tener otros tres de Theología a nuestro Colegio de San Vicente de Salamanca; de allí a otros tres en la pasantía de San Pedro de Eslonza, junto a León, en cuyo tiempo me nombró el general para tener un acto prorreligioso en las escuelas de Salamanca y tenido me dieron la pasantía de Artes en el mismo colegio donde las había estudiado; duró tres años esta ocupación a que siguió la de lector de ellas otros tres años en el mismo colegio. Un año después de concluída esta tarea fuí nombrado maestro de estudiantes del colegio de Theología de Poyo, en el mismo arzobispado de Santiago.

«Luego me trasladaron a este de Oviedo también por maestro de estudiantes, nombrándome juntamente nuestra Congregación opositor a las Chatedras de Artes y Theología de esta Universidad. Luego que llegué aquí me gradué en licenciado y doctor Theólogo. En ella estaba a la sazón vacante la chatedra de Santo Thomás, que es la ínfima de las quatro que hay en Theología, opúseme a ella y la logré, aunque había opositores más antiguos y que habían tenido chatedras de Artes, esto fué a los treinta y tres años de edad que cayeron en el de 1709. El año de 1721 vacó la chatedra de Escritura, opúseme y la logré. El de 1725 subí a la de vísperas de Theología que hoy gozo, de modo que no hice lec-

ción de oposición que no me valiese una chatedra. Es de advertir que el mismo tiempo seguí la carrera escholástica en la Religión siendo primero maestro de estudiantes, luego lector de vísperas de Theología, después de tercia y finalmente regente de los estudios de este colegio. Eligióme la Congregación abad en el año 1721; son las abadías cuatrienales, renunciéla antes de cumplir dos años, dábanmela en el Capítulo que se celebró el año 1725, no la quise y la dieron a contemplación mía a otro sugeto.

«En el capítulo que se celebró el año 1729 me eligieron abad, y por motivos especiales que ocurrieron entonces acepté. Tengo, pues, el honor de abad dos veces de este colegio, tengo voto perpetuo en los capítulos generales de la Congregación, gozo todos los honores y excepciones de maestro general de ella, soy chatedrático de vísperas y doctor Theólogo de esta Universidad y en fin la sociedad regia phisico-regia de Sevilla, me hizo el honor de nombrarme socio suyo con las señaladas circunstancias de no examinarme ni llevarme propinas, esto fué el año 1727, vea aquí vuestra merced todo lo que tengo que decir en orden al asunto». Este documento está fechado en Oviedo, el 3 de enero de 1733.

Posteriormente, jubilado de la cátedra de Vísperas, solicitó y obtuvo Real Provisión de 9 de noviembre de 1736, con informe del Consejo de Castilla, autorizándole para opositar a la de Prima de Teología, la cual obtuvo y la desempeñó hasta el 13 de mayo de 1739, en que, teniendo la edad de sesenta y tres años, se le concedió la jubilación definitiva «para reparo de su salud».

Incompleta aquella relación, a la que hemos añadido los últimos datos acerca de la vida docente del gran benedictino, no por eso deja de contener los «hechos», la «vida externa» del padre Feijóo, el cual, en realidad, no tiene otra biografía; todo se reduce a sus estudios, a sus escritos y a sus polémicas: vida claustral, vida erudita, en que el elemento operante *ad extra* era el puro pensamiento.

Cuarenta años duró su vida de profesor, en cargos oficiales y diez fueron los dedicados a la enseñanza privada, en Samos y en Poyo. Si a esto se hubieran reducido sus trabajos, su nombre no se hubiera seguramente destacado, no hubiera «volado por toda España y por otras naciones de Europa», ni hubiera dejado la memoria imborrable y la huella profunda que de él quedó en el pensamiento español.

Ni le hubieran valido, para perdurar con tal relieve en la historia, los demás cargos y honores recibidos tanto por parte de la Orden, que le ofreció los de Abad de Samos y de San Martín de Madrid, este último con vivas instancias del padre Martín Sarmiento y del conde de Campomanes, sin que Feijóo accediese a aceptarlos, como de la Corona, cuando el rey Felipe V, por conducto de su confesor, le ofreció un Obispado en América, que rehusó también, y cuando Fernando VI lo nombró Consejero, por decreto de 7 de noviembre de 1748 y, en 17 de febrero de 1749, prohibió que se impugnasen sus obras, y cuando Carlos III lo obsequió. El propio Pontífice Benedicto XIV lo citó tres veces, con encomio, en una Constitución de 1749, sobre la música en los templos.

Ninguno de estos éxitos y creciente fama fue ganado, ciertamente, en la oscura labor de la cátedra, sino que se debieron a su labor literaria y, en no pequeña parte, a las ardientes disputas que levantó.

Parece que el padre Feijóo, como tantos otros, e imitando acaso a su padre, empezó escribiendo versos: «Antes que supiesse las calidades de la poesía — dice el padre Nóboa — hizo excelentes versos en recomendación de la vida de campo». Las que se le atribuyen — décimas, liras, romances y sonetos — algunas de las cuales hay quien tiene como dudosas, se conservan en un manuscrito de la Biblioteca Nacional y en otro del Museo de Pontevedra; publicadas, se señalan tres: *Desengaño y conversión de un pecador*, *Décimas a la conciencia en metáfora del relox* y *Contra el falso milagro que se publicó en el Puerto de Santa María de haberse aparecido San Francisco de Paula sobre la sagrada hostia*, aunque parte

de las del manuscrito de Pontevedra se publicaron en Tuy, en 1901. Son, según la opinión corriente, de escaso valor, y su publicación no favorece ciertamente a su fama. Ni él mismo les concedía gran estimación.

Lo valioso del padre Feijóo son sus obras en prosa.

Pasa por ser la primera la *Aprobación apologética del Scepticismo Medico*, del doctor Martín Martínez, escrita en 1725.

El doctor Martínez (1684-1734), médico de prestigio, profesor de anatomía, Examinador del Protomedicato y Presidente que fué de la Sociedad Regia de Sevilla, a cuyas lecciones de disección en el Hospital General de Madrid se dice que asistía el rey, es un curioso personaje, que publicó algunos libros, uno de ellos titulado *Dicurso phisico sobre si las viboras deben reputarse carne o pescado en el sentido en que Nuestra Madre la Iglesia nos veda las carnes en días de abstinencia* (Madrid, 1723), título que tanto parece curiosidad feijoniana, como preocupación impugnable en el *Teatro Crítico*. Afirma Marañón que los escritos anatómicos y quirúrgicos de Martínez son meras transcripciones de los tratados de Le Clerc y Dionis; que recomendaba aplicar a las heridas de vientre las entrañas palpitantes de un animal; que prescribía fórmulas compuestas de 34 y de 53 simples, entre ellos, el aceite de lombrices y el estiércol de Paloma (debemos recordar que a aquella época corresponde la famosa *Copropharmacia*).

El doctor Martínez publicó, en 1725, su *Medicina scéptica y cirugía moderna, con un tratado de operaciones quirúrgicas*, que es un diálogo entre un médico galénico, otro químico y otro hipocrático o escéptico, en que combate la medicina universitaria, fundada en disquisiciones filosóficas, llegando a decir que los mejores médicos de Madrid eran los que no habían pisado las aulas, y preconizando el método experimental. Defendía la posición escéptica contra la posición dogmática, con un gran entusiasmo por Francisco Bacon y por las ideas modernas.

Parece haber sido esta chispa la que encendió la guerra. En efecto, salió inmediatamente contra Martínez el *Centinela médico-aristótelica contra scéticos*, de don Bernardo López de Araujo y Azcárraga, defendiendo la medicina universitaria contra «la secta scéptica pyrrhonica», lo cual determinó a Feijóo a defender a Martínez a quien no conocía más que por sus libros.

Sin embargo, probablemente, ya debía tener fray Benito acabados bastantes de sus escritos, porque aquel mismo año 1725 se fué a Madrid, para preparar la edición del primer tomo del *Teatro crítico*, que se publicó en 1726. El 3 de septiembre anunciara la «Gaceta de Madrid» su aparición, impreso por Lorenzo Francisco Mojados, y de venta en la portería del convento de San Martín. Fué entonces cuando se le ofreció, inútilmente, la Abadía de este monasterio.

En este tomo inserta el padre Feijóo un discurso de 39 páginas sobre la *Medicina*, dedicado a combatir la fe de los enfermos en el arte de curar. Cita, de paso, a Cornelio Agrippa (por cierto, médico y mago), en su *De incertitudine et vanitate scientiarum*, y realmente el ensayo de nuestro monje es una alegación de la incertidumbre de la medicina, elaborado recorriendo su historia, apuntando las contradicciones entre las teorías médicas, combatiendo sañudamente las sangrías y las purgas — se encoleriza con Galeno «por la mucha sangre que derramó a todo el linaje humano este gran Patrono de la lanceta» — el abuso de los remedios, etc. Sigue otro discurso de 29 páginas sobre el *Régimen para conservar la salud*, que comienza: «Los Médicos saben poco de la curación de los enfermos; pero nada saben, ni aun pueden saber en particular, de el régimen de los sanos por lo menos en quanto a comida y bebida».

No es extraño que los primeros ataques contra él hayan partido de los médicos.

Dice Marañón que el padre Feijóo fué un médico frustrado. De su afición a la Medicina testifican sus escritos, y en ellos confiesa también el sabio monje

que practicaba lo que hoy se calificaría de «intrusismo médico», tanto más odiado por los profesionales, cuanto mayor es el número de éstos, como es natural. El padre Feijóo, además, era un enemigo de la «ciencia oficial», y, naturalmente, la pedantería universitaria había de revolverse contra él.

El doctor Pedro Aquenza, Protomédico general del Reino de Cerdeña, publicó *Breves apuntamientos en defensa de la Medicina y los Médicos, contra el Theatro crítico Universal* (1726), folleto de diez páginas de literatura barroca, en que dice que «la Medicina es Facultad que creó el Altísimo y que reconoce como primer patrón, después de Dios, al Santísimo médico San Rafael Arcángel, cuyos remedios, con Tobías, cuentan las Sagradas Letras, San Agustín, San Jerónimo y San Isidoro» y que Sydenham y Etmullero, a quienes Feijóo invoca, «al lado de Hipócrates son sólo trastuchos y sabandijas».

El *Templador médico*, del doctor Francisco Suárez de Ribera, es otro folleto, escrito con cierta gracia, que afecta tomar la defensa de Feijóo y de Martínez y, al mismo tiempo, de los médicos contra el *Teatro Crítico*, recogiendo insinuaciones y murmuraciones acerca de su autor, que indican cómo en su torno comenzaba ya a formarse una leyenda.

La polémica empezó a enzarzarse: el doctor Martínez escribió una *Carta defensiva* del Teatro Crítico, y Feijóo una Respuesta al primero: «Ni V. md. niega a la Medicina la incertidumbre, ni yo le niego la utilidad». El discurso VII del tomo I del *Teatro* combatía la Astrología judiciaria y los Almanaques proféticos. El doctor don Diego de Torres Villarroel, que publicaba uno de estos, el *Gran Piscator de Salamanca*, que empezó en 1723 — era uno de los muchos que corrían con el título de *Piscator*, a imitación de los que se publicaban en Italia — no se atrevió a meterse con fray Benito; pero habiendo dado a luz Martínez un *Juicio final de la Astrología en defensa del Teatro crítico*, ya no se calló el famoso escritor, y le contestó con el *Entierro del juicio final y vivificación de la Astrología*, en cuya dedicatoria alude a «un religioso desocupado que, reñido con las estrecheces del silencio, tiene en gritos al orbe literario, en questión los ingenios, en borrascas los discursos y en pendencias y pleitos los ánimos». En lo cual se manifiesta la resonancia del éxito y el tumulto promovido por la crítica feijoniana. También contestó Torres Villarroel a la *Carta defensiva* de Martínez, en unas *Postdatas de Torres a Martínez*, que provocaron un desvergonzado libelo anónimo: *Encuentro de Martín con su rocín*, el cual se sospechó fuera del sabio benedictino.

Otros salieron al palenque sobre otros discursos de Feijóo: Eustaquio Cerbellón escribió un *Diálogo armónico sobre el Teatro crítico en defensa de la música de los Templos;* un anónimo, *Contradefensa crítica a favor de los hombres contra la nueva defensa de las mugeres;* otro, *Estrado crítico en defensa de las mugeres contra el Teatro crítico;* otro, *Anotaciones al teatro crítico;* otro, *Discurso filológico, crítico sobre el Corolario*; otro, *Noticias críticas sobre el Teatro crítico;* otro, un *Antiteatro delfico del Teatro crítico.* En fin, en el año 1727, había ya una vasta literatura alrededor de la obra de Feijóo, compuesta, en gran parte, de folletos y hasta hojas sueltas, que resulta casi imposible y, sobre todo, fatigoso reseñar.

Hemos de destacar en ella, por el asunto de que se trata, el folleto titulado *Discurso philologicocrítico sobre el corolario del Discurso XI del Theatro crítico Universal, que saca a luz Ernesto Frayer y le dedica al excelentísimo señor Vizconde* *** (Madrid, 1727).

No se ocupó gran cosa el padre Feijóo de los asuntos de su región; pero en el tomo I del *Teatro* hace un «Paralelo de las lenguas castellana y francesa», en el que, siguiendo al padre Kircher, establece la independencia de la lengua portuguesa, en la cual incluye la gallega «por ser poquísimas las voces en que discrepan, y la pronunciación de las letras en todo semejante; y así se entienden perfectamente los individuos de ambas naciones, sin alguna instrucción ante-

cedente»; y al final pone un «Corolario» en donde, apoyándose en razones históricas, defiende «en honor de nuestra Patria... que si el idioma de Galicia y Portugal no se formó promiscuamente a un tiempo en los dos Reynos, sino que del uno pasó al otro, se debe discurrir que de Galicia se comunicó a Portugal, no de Portugal a Galicia». Esto es lo que discutía Frayer en el folleto citado y fué cuestión de que se ocupó también el padre Sarmiento, y se puede decir que entonces nació como problema, durando después, para muchos, hasta el día de hoy.

Las disputas médicas continuaron en todo el año 1727 y siguientes, tomando parte en ellas los doctores Suárez de Ribera (*Medicina cortesana satisfactoria; Teatro de la salud; Escuela médica convincente, triunphante, sceptica, dogmática, hija legítima de la experiencia...*); García Ros (*Medicina vindicata*, que fundamentaba la certeza de la Medicina en la Sagrada Escritura); López de Araujo y Azcárraga (*Residencia médico-christiana contra el Teatro crítico*), que habla del terror que la obra de Feijóo causó a los enfermos; José Ángel Conde (*Carta que escribe un médico común*, que llama al *Teatro crítico* «libelo infame», y se dice que es de lo mejor que se publicó contra él); Juan Martín de Lesaca, catedrático de Alcalá, etc.

En 1728, se publicó el tomo II del *Teatro crítico*, en que predominan las cuestiones físicas («Peso del Ayre», «Esfera del fuego», «Paradoxas Physicas»...), y en 1729, el III, en que hay que destacar el discurso sobre «Milagros supuestos».

En este año surgió uno de los más famosos contradictores de Feijóo: don Salvador José Mañer (1680-1751), escritor bastante prolífico y uno de los primeros periodistas españoles, autor de un *Sistema político de Europa* que, según se dice, le valió la protección del ministro Patiño, que le dió un empleo. Era hombre erudito y hábil.

El libro de Mañer: *Anti-theatro crítico, sobre el primero y segundo tomo del Theatro crítico Universal del Rmo. P. M. Fr. Benito Feyjóo... en que se impugnan veinte y seis Discursos y se le notan setenta descuidos*, Madrid, 1729, pasa por ser el primer trabajo serio antifeijoniano. Es un análisis, punto por punto, de todos los Discursos de los dos primeros tomos del *Teatro*, trata respetuosamente a su autor y se mantiene en el terreno objetivo. Sus reparos son, a veces, nimios: se conforma en algunos puntos con el parecer de Feijóo; otras veces desmenuza o retuerce sus argumentos, se detiene en la historia natural y en las paradojas físicas, defendiendo la existencia de los pigmeos, de bestias unicornes, de la posibilidad del poder venenoso del basilisco, discute sobre lo que el sabio benedictino dice del león, de la sangre menstrual, de la piedra de la serpiente, de la ballena, del torpedo, de los oráculos antiguos (si eran siempre engaño sacerdotal, si callaron al venir Jesucristo al mundo), etc. haciendo gala, a veces, de mayor sutileza escéptica que su contrincante y de bastante conocimiento, y aun simpatía, por la filosofía moderna.

El caso es que, aunque el padre Feijóo se propuso, de primera intención, no contestarle, moviéronle a ello sus amigos, y compuso entonces la *Ilustración apologética al primero y segundo tomo del Theatro Crítico donde se notan más de quatrocientos descuidos al Autor del Antitheatro, y de los setenta que este imputa al Autor del Theatro crítico, se rebaxan los sesenta y nueve y medio.* En este escrito, pierde un tanto el padre maestro el control, y trata sin piedad a su adversario: «totalmente ignorado en la república literaria o sólo conocido por haber escrito contra Diego de Torres un papel de estos que cualquiera escribe».

El tomo III del Teatro provocó una *Apelación sobre la piedra filosofal, contra el tomo III del Theatro crítico*, anónimo (atribuído a Francisco Antonio de Texeda).

En 1731 salió el tomo IV del *Teatro* y el II y III del *Anti-theatro* de Mañer (*Antiteatro crítico: sobre el tomo tercero del theatro crítico*, y *Réplica satisfactoria*,

primera y segunda parte, a la «Ilustración Apologética» del P. Feijóo, Benedictino. En que se le descubren, manifiestan y señalan 998 errores que podrán contarse por los márgenes...) así como el *Crítico y cortés castigo de pluma* de don Carlos Montoya Azueta, al que contestó el padre Sarmiento con una *Carta.* (El padre Feijóo había citado ya, en el tomo I, un libro de Lucrecia Marinelli, *Della nobilità ed eccllenza delle donne*, que sus enemigos decían no existir, así como otros documentos aducidos por él).

Fray Martín Sarmiento, hermano de hábito y gran amigo y auxiliar de Feijóo, encargado de la corrección del *Theatro crítico*, y polígrafo insigne, que dejó una inmensa cantidad de escritos inéditos, acerca de las más variadas cuestiones, pues era también un hombre de universal saber, es una de las más grandes figuras españolas de aquel tiempo.

Los escritos de Sarmiento contienen mucha materia histórica y geográfica. Gran defensor de Galicia y de su idioma, dedicó a éste los primeros estudios lexigráficos y gramaticales de que fué objeto. Estudió también las antigüedades y tradiciones históricas gallegas, y esbozó investigaciones de Historia Natural y diversos aspectos de aquel país. Paralelamente a la «leyenda negra» que los enemigos de España forjaron en detrimento de la fama de nuestra patria, se había formado aquí, en el siglo XVII, una «leyenda negra» de Galicia, que el padre Sarmiento fué de los primeros en debelar, con razones serias y bien fundadas.

También tenía Sarmiento preocupaciones médicas y afición a los remedios naturales y caseros. Descubrió ciertas propiedades del agua de flor de *carqueixa*, que lo llevaron a usarla y recomendarla casi como un remedio universal, tanto en uso externo como en el interno.

Es poco lo que hay impreso del padre Sarmiento, pero sus escritos se encuentran bastantes veces, en copias manuscritas, en bibliotecas particulares.

Su entusiasmo por Feijóo era grande y decidido.

En 1732, escribió el padre Sarmiento una *Demonstración crítico-apologética del Theatro crítico Universal*, en dos volúmenes, contra la obra de Mañer, trabajo exhaustivo y admirable sobre todas y cada una de las cuestiones debatidas, defensa concluyente, que contribuyó con eficacia al triunfo de Feijóo.

Los tomos V y VI de la obra de éste salieron en 1733, y Mañer escribió los volúmenes IV y V de su impugnación, con el título de *Crisol crítico, theológico, histórico, político, phísico y mathemático, en que se quilatan los materias y puntos que se le han impugnado al Theatro Crítico y pretendido defender en la Demonstración apologética del muy reverendo padre lector fray Martín Sarmiento*, impreso en 1734. Del año siguiente es el *Theatro Anticrítico* de don Ignacio Armesto y Osorio, que pretendía contrastar y juzgar las opiniones de Feijóo, Sarmiento y Mañer. Merecen citarse también las *Vindicias históricas por la inocencia de fray Jerónimo Savonarola*, del dominico fray Jacinto Segura.

Feijóo seguía en la brecha, cada vez con mayor audacia, sacando a luz los dos últimos tomos del *Teatro* (1736 y 1739) y, seguidamente, el *Suplemento de el Theatro Crítico o adiciones y correcciones a muchos de los assumptos, que se tratan en los ocho del Theatro Crítico* (1740), y en 1742 publicó el primer tomo de las *Cartas eruditas y curiosas en que por la mayor parte se continua el designio de el Theatro Crítico Universal*, sin que cesase la polémica, aunque se sostuviera, principalmente, sobre puntos aislados: fray Alonso Rubiños, en defensa de los exorcismos; don Nicolás Bonamich, sobre Medicina; don Nicolás de Zarate sobre los bailes; el jesuíta padre Joaquín de Aguirre, en defensa de Virgilio; los escritos vindicando la veracidad, negada por Feijóo, del «falso Nuncio» de Portugal, Pedro Saavedra.

Pronto surgieron contendientes más importantes. El que hizo más ruido fué el franciscano fray Francisco de Soto y Marne, lector de Prima de Teología

en el convento de su orden de Ciudad Rodrigo y cronista de la Seráfica provincia de San Miguel. Publicó éste, en 1748, unas *Reflexiones crítico-apologéticas sobre las obras del R. P. maestro Fr. Benito Feijóo*, en dos volúmenes. Se dice ser el más avieso y venenoso de los contradictores del gran benedictino: «el más miserable escrito de quantos hasta ahora parecieron contra mí» dice éste.

En efecto, Soto Marne, aunque bastante a tontas y a locas, se tira a fondo acusando al padre Feijóo de infamar a Nicolás de Lyra, a fray Antonio de Guevara y a Raimundo Lulio, de sostener novedades peligrosas, de tener la novedad y la singularidad por criterios de certeza, de haber logrado su crédito no por el mérito, sino por el arte de sus escritos, de haber plagiado muchos de sus discursos incluso literalmente de autores extranjeros: hasta la idea del *Theatro* es tomada del inglés Tomás Brown, de los franceses padre Buffier y Jacobo Primorosio y del romano Scipión Mercurio; por fin, procura rebatir los argumentos de Feijóo, en muy diversas materias y defiende especialmente el milagro de las flores de San Luis del Monte, que Feijóo había negado.

El autor del *Teatro Crítico* se encolerizó sobremanera con la lectura de aquellos ataques, casi todos infundados, y, aunque desde su respuesta a Mañer se había propuesto no contestar a sus impugnadores, tomó la pluma contra Soto Marne y escribió la *Justa repulsa de inicuas acusaciones*, que se publicó en 1749.

Había tratado Feijóo el *Arte Magna* de Raimundo Lulio, de «agregado de inútiles combinaciones que no sirven más que para perder el tiempo, y de las que no se puede sacar ningún conocimiento, sino, si acaso, explicar con una misteriosa gerigonza lo que se sabe por otros conductos».

Naturalmente, no sólo los lulianos aprovecharon la ocasión para lanzarse sobre él: sino otros, como Antonio Raimundo Pascual, en su *Examen de la Crítica* (1749), Tronchon, *Apología de Lulio;* Bartolomé Fornes, *Liber apologeticus artis magni B. Raymundi Lulli* (1746).

Estos últimos ataques afectaron profundamente al padre maestro, que ya contaba setenta y tres años y nunca había sufrido con paciencia las contradicciones. Sus amigos acabaron por conseguir que el rey Fernando VI dictase, el 23 de junio de 1750, una Real Orden en que decía: «Quiere su magestad que tenga presente el Consejo, que cuando el padre maestro Feijóo ha merecido a su magestad tan noble declaración de lo que le agradan sus escritos, no debe haber quien se atreva a impugnarlos, y mucho menos que por su Consejo se permita imprimirlos».

Por tres veces acudió Soto Marne con *Memoriales* elevados a Su Magestad Católica, pidiendo la revocación de aquella orden: «Esto es — decía — cautivar los ingenios en manifiesto agravio a la verdad, ofensa de la justicia y detrimento en la común enseñanza... ¿Por qué el maestro Feijóo ha de pretender un privilegio que no ha gozado otro escritor hasta ahora? ¿Por ventura está canonizada su doctrina? ¿No se han sujetado siempre a examen crítico, impugnación y censura las obras de los Santos Padres, de Pontífices y de los más ilustres escritores que venera el orbe literario?»

Aquel año publicóse el tomo III de las *Cartas;* todavía vivió el padre Feijóo diez y ocho años más colmado de honores, citado tres veces por el Papa Benedicto XIV, en una Pastoral sobre la música en los templos, regalado por el rey Carlos III, recibiendo cartas laudatorias y consultas de todas partes, rodeado de amigos y admiradores que lo visitaban y le proporcionaban noticias curiosas.

A los ochenta años, se vió, al fin, físicamente vencido. Perdió el oído y el uso de sus piernas. Refugiado en las prácticas de la religión, se hacía conducir al coro y se ocupaba en la oración. Así vivió, en su amado monasterio de San Vicente de Oviedo, hasta el 26 de septiembre de 1764. Fué sepultado en la iglesia del monasterio, y se le tributaron solemnes honras fúnebres, en la Catedral



Fray Benito Jerónimo Feijóo, grabado de la época
(Madrid, Biblioteca Nacional).





Fachada de la iglesia del monasterio de Samos, donde profesó el joven Benito Jerónimo Feijóo.

Celda que ocupó el P. Feijóo en la capital asturiana (Museo Provincial de Oviedo).

de Oviedo, con oración fúnebre por el Magistral Doctor Alonso Francos Arango; en San Vicente, en donde hizo su elogio fray Benito de Uría, y en Samos, en donde habló fray Eladio Nóboa. Se dice que había compuesto, para su epitafio, esta cuarteta:

Aquí yace un estudiante
de mediana pluma y labio,
que trabajó por ser sabio,
y murió, al fin, ignorante.

El que se le puso dice:

Hic jacet Magister P. Benedictus Hieronimus Feijóo, obiit anno Domini MDCCLXIV aetatis LXXXVIII, y en la orla: *Obiit die XXIV septembris.*

En 1876, en Orense, se celebró su Centenario y se le erigió una estatua, que fué inaugurada el 8 de septiembre de 1887 con nuevas fiestas. En los actos celebrados en una y en otra ocasión, se destacaron los trabajos y discursos de doña Emilia Pardo Bazán y de don Marcelo Macías. En Oviedo, tiene también una estatua, frente a la biblioteca que lleva el nombre del sabio polígrafo. Recientemente, se le ha levantado un monumento en el llamado Patio de las Sirenas (o Nereidas) del monasterio de San Julián de Samos.

La obra de Feijóo

La obra del padre Feijóo es, como se ha visto, de naturaleza poligráfica, crítica y polémica. Se compone, esencialmente, de los ocho tomos del *Theatro crítico Universal* y de los cinco de las *Cartas eruditas y curiosas*, con los suplementos y adiciones que, en su mayor parte, se añadieron a uno o a otro de los tomos de aquellas dos obras.

Estos escritos adicionales son: *Aprobación apologética del scepticismo médico del Doctor Martín Martínez*, Oviedo 1725; *Satisfacción al escrupuloso* inserta en la ed. de 1769 de la *Justa repulsa; Respuesta a los doctores Martínez, Aquenza y Ribera*, Madrid, 1726, reimpresa en 1728, en el tomo II del Teatro; *Veritas vindicata adversus medicorum medicinam vindicatam* (1726), apareció en el tomo II del *Teatro;* Respuesta al *discurso fisiológico médico del doctor don Francisco Dorado* (1727), reimpreso con *Justa repulsa* de 1769; *Ilustración apologética al primero y segundo tomo del Theatro Crítico Universal*, Madrid 1729; *Suplemento al Theatro Crítico o Adiciones y correcciones a muchos de los assumptos que se tratan en los ocho de dicho Theatro*, Madrid, 1740; *Justa repulsa de inicuas acusasaciones*, Madrid, 1749.

Del *Teatro crítico* y *Cartas eruditas* se hicieron numerosas ediciones. Menéndez y Pelayo conocía quince «por lo menos», entre las cuales recomendaba la de la Compañía de Impresores y Libreros, del año 1760 y siguientes, con biografía del Autor por Campomanes, según Sampere y Guarinos. Son catorce volúmenes, ocho del *Teatro*, cinco de las *Cartas* y uno de *Ilustraciones apologéticas.* «Suele acompañar — dice — la *Demonstración Apologética* de Sarmiento».

Se citan la de la Biblioteca de Autores Españoles, con Discurso preliminar de don Vicente de la Fuente, y la de Clásicos castellanos de «La lectura», que es una selección, con prólogo de Agustín Millares Carló, entre las modernas.

Marañón consultó las de Blas Roman, Madrid, 1781; M. Ibarra, Madrid, 1783 y Viuda de Ibarra, Madrid, 1783.

Nosotros nos hemos servido de la de Herederos de Francisco del Hierro, Madrid, 1749, que empieza con la octava impresión del tomo I del teatro. Está éste dedicado al Rmo. P. El Maestro Fr. Joseph de Barnuevo, y trae la censura de fray Antonio Sarmiento, Maestro general y Abad que fué de Samos, la Licencia de la Orden, la censura del doctor Juan de Campo Verde de la Compañía de

Jesús, Examinador sinodal del Arzobispado de Toledo, la licencia del Ordinario, la Aprobación del Maestro Juan de Losada, Examinador sinodal de la provincia de Santiago, la Célula del rey, etc. y una carta de don Luis de Salazar y Castro, comendador de Calatrava y del Consejo de S. M. en Ordenes, Cronista Mayor de Castilla e Indias.

Hay diversos fragmentos de la obra de Feijóo publicados en diversos lugares.

Las obras completas se encuentran abundantemente en las bibliotecas. Puede decirse que, en Galicia por lo menos, no hay una colección particular de libros medianamente importante en que no se encuentren las obras de Feijóo.

Algunos admiradores del gran polígrafo hicieron índices y resúmenes de sus obras. Los principales son los siguientes:

Don Diego de Faro y Vasconcelos, *Indice general alphabético de las cosas más notables de todo el Theatro Crítico universal y particular de la tabla de todos los discursos de la misma obra*, Lisboa, 1752.

Don Leonardo Antonio de la Cuesta, *Feijóo crítico-moral y reflexivo de su Theatro sobre errores comunes, con un breve resumen de cada uno de sus discursos como Antiloquio a las Reflexiones*, Madrid, 1764.

Don José Santos, *Indice general alfabético de las cosas notables que contienen todas las obras del muy ilustre señor don Fr. Benito Jerónimo Feijóo, inclusas las Dedicatorias, Aprobaciones y Prólogos y también los dos tomos de la Demostración Apologética...* Madrid, 1774.

Marqués y Espejo: *Diccionario feyjoniano y compendio metódico de varios conocimientos críticos, eruditos y curiosos*, Madrid, 1802.

Las fuentes de Feijóo

El padre Feijóo maneja una enorme bibliografía de autores antiguos y modernos, aunque no siempre citados de primera mano. Su formación fundamental fué de tipo eclesiástico y universitario, y sus estudios versaron sobre teología y filosofía escolástica, que fueron los que le sirvieron en la cátedra. Tal fué su cultura de profesor.

Muy otra fué su cultura de literato, en filosofía moderna, ciencias naturales, historia y demás disciplinas nuevas que trató en sus escritos en los cuales fué por completo un autodidacto. Era un lector apasionado y de curiosidad universal, aunque se le ha achacado cierta premura y poca paciencia. Acudía muchas veces a los diccionarios y los recomendaba. Manejaba el latín, el francés y el italiano, pero desconocía el inglés y el alemán, de manera que esperaba a que se tradujesen los libros escritos en estos idiomas para enterarse de ellos.

Entre todo lo que estudiaba y leía, tenía fuentes favoritas, que cita de preferencia, dando los títulos en castellano. Tales son:

Las *Memorias de Trevoux*, publicadas por los jesuítas de aquella localidad francesa, revista abundantísima en noticias curiosas, acogidas por Feijóo con entera fe, y en trabajos de un espíritu semejante al suyo.

Cita también un *Diccionario de Trevoux*, de la misma procedencia.

El *Diccionario histórico* de Moreri (1643-1680), abate francés, que vivió en Lyon y en París, dedicado a la literatura (*Grand Dictionnaire historique ou Mélange courieux de l'histoire sacrée et profane*, Lyon, 1674, que tuvo numerosas ediciones y traducciones, una castellana en diez tomos de don José de Miravel y Casadevante, París y Lyon 1753).

El *Diario de los Sabios*, de París («Journal des Savants»), las *Curiosidades de la naturaleza y del arte*, la *Historia de la Academia Real de Ciencias*, el *Diccionario de Comercio* de Jacobo Saveri, el *Diccionario Geográfico* de Thomas Cor-

nelio, y otra porción de diccionarios, entre los que figura, naturalmente, el *Gran Diccionario* de Pierre Bayle.

A todas estas obras, principalmente a las Memorias de Trevoux, otorgaba el padre Feijóo una gran fe, y fueron la causa de que se dijera modernamente que su erudición era de segunda mano.

Cita con gran devoción, entre los autores extranjeros, a Malebranche, Dom Calmet, Mabillon, Gessnero, el padre Atanasio Kircher, espíritu por cierto muy semejante al suyo en varios aspectos, y una porción de autores hoy olvidados. Su preferencia es por los franceses y, en segundo lugar, por los italianos.

La forma

Las formas empleadas por el padre Feijóo en sus obras fueron dos, que dominaba muy bien: la que hoy llamamos «ensayo», que él, según uso de la época, titulaba *Discursos*, y la forma epistolar, o sea las *Cartas*, que, en realidad, salvo la dirección personal, se parecen bastante a los discursos.

Unos y otras llevan un título y se dividen en párrafos señalados con números romanos y en incisos numerados en arábigo. Cada tomo lleva un *prólogo*, más o menos largo, y muchas veces el primero o los primeros párrafos de cada discurso o carta sirve también de particular prólogo o exposición de motivos. No suele, en ellos, ceñirse estrictamente al tema principal que se propone, sino que trata, muchas veces, al mismo tiempo, cuestiones incidentales, que alguna vez indica en el título, lo cual no deja de dar variedad e interés a la lectura.

Hay en el texto narraciones, descripciones, consideraciones filosóficas, discusiones, aplicaciones morales, consejos, prescripciones, definiciones, citas literales, alusiones, elogios y censuras. En todo momento se muestra el polemista rebelde, casado con su parecer, cortés unas veces, otras impaciente hasta la intransigencia, curioso de vejeces, pagado de ideas nuevas, codicioso de originalidad, pero, en el fondo, sincero con valentía, y, sin duda, bien intencionado.

En el prólogo del tomo I del *Teatro*, advierte el sabio benedictino a sus lectores acerca de esta aparente dispersión de su doctrina — aparente, porque de lo que trata es de aprovechar las oportunidades para tratar, aunque sea incidentalmente, las cuestiones que consideraba necesarias para su intento — diciendo: «...no van los discursos distribuídos por determinadas clases, siguiendo la serie de las facultades, o materias a que pertenecen. A que respondo, que aunque al principio tuve esse intento, luego descubrí imposible la execución: porque haviéndome propuesto tan vasto campo al Theatro Crítico, vi que muchos de los assumptos, que se han de tocar en él son incomprehensibles debaxo de facultad determinada, o porque no pertenecen a alguna, o porque participan igualmente de muchas... De suerte, que cada tomo, bien que el designio de impugnar errores uniforme, en quanto a las materias, parecerá un riguroso misceláneo».

Se parece esta manera a la de las «Silvas de varia lección» de los siglos anteriores, de conocida ascendencia medioeval. Pero también unida al tono familiar y desenfadado que tan a menudo adopta, aligerando la erudición para darle forma agradable y entretenida — la lectura del padre Feijóo no resulta nunca fatigosa, sino siempre amena y estimulante —, ha sido esto causa de que se le calificase de «periodista», para algunos, en sentido peyorativo.

La calificación que mejor le cuadra, en el sentir de sus admiradores, es la tan obvia de «polígrafo», que, en realidad, es con la que ha pasado a la historia literaria.

El estilo

Uno de los grandes atractivos en los escritos de Feijóo es el estilo, del cual se ha dicho que era «siempre persuasivo».

El padre Feijóo inaugura, en España, el estilo moderno, directo, sencillo, emancipado de las copiosas y excesivas galas del barroco decadente, del «elegante hipérbaton» del siglo XVII, limpio, vivo, desenfadado, gracioso a veces, llano y lleno de expresiones de tono familiar, traduciendo claramente el temperamento del escritor.

Dice él mismo que no se cuidaba del estilo: «tal cual es, bueno o malo, de esta o de aquella especie, no lo busqué yo, él se me vino». Se le acusó de escaso conocimiento y poco aprecio de nuestra literatura clásica, de excesiva llaneza, prosaísmo y falta de gusto, y sobre todo, de extranjerizante, no sólo en las ideas, sino también en el lenguaje. En efecto: Don Vicente de Lafuente, por ejemplo, recoge en su obra una porción de galicismos: *armada* por ejército, *arribar* por suceder, *batimiento de lengua*, *Dania* por Dinamarca, *comer una bella perdiz*, *casa de campaña* por casa de campo, *fineza* por finura, *finanzas* por hacienda, *gentil presencia*, *jugar unos toneles* por manejarlos, *montar* por subir, *rendir beneficios* por producirlos, *revenir* por volver, *resorte* por resistencia o rechazo, *sospechados* por sospechosos, *tirar* por sacar. Escribe, incluso, *tabla* por mesa, y otras expresiones más adaptadas que traducidas.

Lafuente menciona también una larga serie de latinismos: *adito* por aditamento, *arduidad* por dificultad, *asertaciones* por aserciones, *excidio* por ruina (de Troya), *exprimir* por expresar, *lustrar* por visitar, *nequicia* por maldad, *nutante* por vacilante, *paso* por paciente, *scurrilidad* por charlatanería, *contentibles* por despreciables, *conyugados* por casados, *educir* por extraer, *incidir* por caer, *tempestivo* por oportuno, etc. En cuanto a los idiotismos que cita, *la Asia*, *la Africa*, *la alma*, *la análisis*, son en realidad galicismos: *el sal*, *vidro*, *ampla*, *profundar*, *zuna*, deben ser galleguismos. Otras palabras no acostumbradas se encuentran leyendo sus obras: *imprueban*, *industriar*, *individuaba*, *noticistas*, *presensión*, *flechante*, pero todo esto hace más pintoresco su lenguaje.

Defiende el padre Feijóo el uso de los galicismos, en la carta XXXIII, tomo I: «No hay idioma alguno, que no necesite de el subsidio de otros, porque ninguno tiene voces para todo». Y no sólo los galicismos, sino los latinismos, principalmente, por no abundar en el castellano los términos abstractos, y sus contrarios, los vulgarismos, diciendo con gran sentido que «Quintiliano, voto supremo en la materia, enseña que no hay voz alguna, por humilde que sea, a quien no se pueda hacer lugar en la oración, exceptuando únicamente las torpes, u obscenas».

Precisamente en esta carta cita Feijóo una frase suya que contiene una imagen que parece de ahora: «Es el Cometa una fanfarronada de el Cielo contra los Poderosos de el Mundo»... Estas expresiones aparecen muchas veces, y nos sorprenden, en los escritos del polígrafo, compensándonos de ciertos prosaísmos y platitudes. Dice otra vez: «...en el The es palpable la facultad de firmar la cabeza por algún tiempo contra las baterías del sueño», y otra, que recuerda más a Quevedo: «...hizo los últimos visages apretado de un conjuro de esparto entre las piernas del Verdugo».

El estilo de Feijóo merece un análisis hecho con arreglo a los métodos de la estilística actual.

La crítica feijoniana

Lo que más se nota en el padre Feijóo, como características, es un formidable sentido común y una fiera independencia de criterio. Más que del estudio,

su crítica viene de un temperamento y de una disposición racial. Esto fué advertido, entre otros, por la Condesa de Pardo Bazán, que dice:

«...las dotes intelectuales de Feijóo están marcadas con el sello de su país. Era el gallego sagaz, sesudo y tesonudo, que contesta a una pregunta con otra para tomarse tiempo de reflexionar, que ama la investigación por la investigación, que gusta de saber los porqué de todo, que refrena el vuelo de la imaginación y la credulidad supersticiosa con el buen sentido innato, y que lleva en su equilibrado temperamento las aptitudes necesarias para imponer a una nación fogosa, pero razonadora y aguda, el criticismo, la independencia y la cordura científicas».

En efecto, el padre Feijóo encarna de un modo insigne matices muy acusados del alma gallega. Ya hemos dicho que era, como gallego, un «pura raza». Los hombres de nobleza muy antigua suelen tener un estrecho parentesco psíquico con los paisanos, porque en unos y en otros predomina la herencia sobre la enseñanza, lo innato sobre lo adquirido, el «bios» sobre el «logos». El padre Feijóo acaso no sea, en el fondo, el racionalista que parece, acaso no deba su hipercrítica a los libros, sino a esa innata desconfianza del gallego, siempre escamada y a la defensiva, a ese invencible temor a ser engañado, ese no fiarse de la primera impresión, que hace que el gallego haya de palparlo todo para convencerse. El padre Feijóo tenía el oculto prurito de «palpar la verdad» incluso materialmente, lo que le llevaba muchas veces a realizar experimentos ingenuos, o a contradecir con su propia experiencia espontánea y primaria las afirmaciones ajenas.

Se dice, acaso demasiado, que el padre Feijóo era un «hijo de su siglo», cuando se podría sostener que su mentalidad tenía mucho de medioeval. En la Edad Media hubo también debeladores de leyendas y perseguidores de la fantasía, y precisamente, como en el siglo XVIII, dentro del estado eclesiástico; San Agobardo, obispo de Lyon, por ejemplo, a quien se cita en el *Teatro Crítico*, parece un Feijóo del siglo IX. Y Feijóo, como los buenos ergotistas de la Escuela, es un dialéctico astuto, lleno de las habilidades y los recursos de una sociedad de pleiteantes y leguleyos. El impulso secreto del sabio benedictino hacia la crítica y la polémica, hay que buscarlo en la pasión por el litigio propia de los gallegos.

Combate, en las *Guerras philosophicas* (T.C. II), la duda cartesiana: «Esta duda previa, que pide Descartes (si nos la pide seriamente) es imposible, sin faltar al precepto negativo de la Fe, que nos prohibe todo acto de duda, aun por un breve momento, en las verdades reveladas».

En realidad, era un católico sincero y firme en sus creencias, de lo cual protestó elocuentemente en las *Fabulas Gazetales* (T.C. VIII). Lo que sucede, en este punto, es que la duda feijoniana nos da la impresión de no respetar más que las verdades estrictamente reveladas, de restringir su fe a lo indispensable. De ahí su crítica, que a veces nos parece excesiva, contra los milagros supuestos (T.C. III), abuso de las peregrinaciones (T.C. IV), anuncios del fin del mundo (T.C. VII), diabólica posesión (T.C. VIII), apariciones (C.E. IV)... Para el monje doblado en sabio, hay, sin duda, milagros, con tal que sean pocos; es posible la posesión demoníaca, con tal de que se dé en casos muy raros; se dan profecías y apariciones, pero son cosas muy extraordinarias. Con que se admita lo necesario para no comprometer la veracidad de la Sagrada Escritura y la doctrina de la Iglesia, es muy suficiente: la fe católica se encuentra entre dos extremos: la impiedad y la credulidad supersticiosa. El padre Feijóo teme tanto al uno como al otro: «el grano del Evangelio no presta nutrimiento seguro, sino separado de la paja». Hay que «depurar la hermosura de la religión de vanas credulidades» (C.E. II)... «sin sacar la piedad cristiana de sus límites verdaderos» (carta inédita a fray Lucas Ramírez).

Sin duda, estos límites resultan algo estrechos. Procuran ceñirse de tal modo a lo indispensable, que no es extraño que, más adelante, las sospechas de una banda y los aplausos de la opuesta, lleguen a colgarle la nota de hereje (ya en vida, en la *Gaceta de Londres* (*Fabulas Gazetales*, l.c.) y posteriormente, como en la copla que cita Mesonero Romanos:

El que lee a fray Feijóo,
el que traduce francés,
y el que gaste capirote,
herejote.

Aunque nada más injusto, en el fondo.

Lo que sucede es que Feijóo responde con su actitud a cierto horror de los escritores de su siglo hacia lo popular, hacia lo «inculto», al afán de separarse del vulgo, envolviéndolo en pedantesco desprecio. El mismo lo da a entender, en el primer discurso del Theatro crítico: *Voz del Pueblo.* El propósito de sus escritos es desterrar los «errores comunes», esto es, del vulgo, según se sobreentiende, atacar lo que en Francia se llamaba «superstición y fanatismo» —en lo que pronto se encontraría comprendida la religión misma—: milagrerías, devociones del pueblo menudo, tradiciones, leyendas, mitos, artes divinatorias y mágicas.

Pero Feijóo no poseía apenas conocimiento directo de lo popular, sino que casi todo lo que sabía de esto era por los libros, de lo cual se seguían curiosas consecuencias: combatía supersticiones de tipo científico y erudito (astrología, alquimia, phisionomia, bestias fabulosas descritas en libros antiguos de Historia Natural, invenciones de los viajeros, sucesos referidos por cronistas); combatía creencias que ya no eran vigentes en su tiempo, combatía principalmente creencias extranjeras, apenas conocidas en España. Menéndez y Pelayo pregunta si sería aventurado decir que de gran parte de aquellas patrañas tuvimos aquí la primera noticia por los escritos de Feijóo.

También sospecha, acaso con razón, el autor de los *Heterodoxos*, que Feijóo «se deleitaba en lo maravilloso y extraordinario, aunque fuese para impugnarlo». Es posible. Hoy diríamos que el sabio benedictino combatía aquellas cosas para «reprimir» un impulso inconsciente que lo llevaba a creerlas.

Hay momentos en que ese impulso parece aflorar y conducirle a curiosas inconsecuencias: en *Historia Natural* (T.C. II) niega la existencia del unicornio, del basilisco, la salamandra, la rémora, el catoblepas, el carbunclo, las propiedades de la sangre menstrual, del lince, del elefante, de la ballena, el canto del cisne, etc. En cambio, en el tomo VI da como posible la existencia de los sátiros, y apadrina la hipótesis de que su especie pudiera ser originada «por la abominable conmixtión de pastores con cabras»; e igualmente admite la existencia de tritones y nereidas (mezclas de humano y pez) y de ciertos hombres marinos, comparables con el de Liérganes y con el *Peje Nicolao*, de quienes trata a continuación.

Hasta qué punto es éste un renuncio del gran hipercrítico, o más bien, por parecerlo, una muestra de independencia intelectual, es cosa que pertenece al criterio de cada lector.

Sin embargo, el gran polígrafo es quien realmente inaugura en España, en gran estilo y con universal amplitud, la época «hipercrítica», que tanta importancia ha de adquirir, sobre todo, en el dominio de la historia.

La filosofía de Feijóo

No se encuentra, ni explícito ni implícito, un sistema de filosofía, en la obra del padre Feijóo, como se encuentra, no ya en Descartes o en Spinoza

para Feijóo, no parece ser éste más que un discípulo de Descartes —, sino aun en el tan citado Gassendi, que para él y para Martínez, representa la «filosofía corpuscular». Resulta curioso encontrar, en los españoles de aquel tiempo, a Gassendi, puesto a la altura de Descartes. Es que, para ellos, para Feijóo mismo, la filosofía se reduce a la ciencia de la naturaleza a la que hoy vuelve a llamarse, aquí, cosmología.

Como su amigo Martínez, el padre Feijóo es un escéptico y un ecléctico. Pero, en cuanto cosmólogo, está, en el método, con el canciller Bacon, y en cuanto a la concepción, se inclina a Newton. No es cartesiano ni gassendista: «Por mal hado de la filosofía, al mismo tiempo que acabó de vivir Bacon, empezaron a filosofar Renato Descartes y Pedro Gassendo, produciendo cada uno su sistema... Pero, en la realidad, su fábrica era muy opuesta a la idea de Bacon, porque bien lejos de levantar el edificio sobre el fundamento de la experiencia, buscando, como Bacon quería, con larga serie de bien combinadas observaciones, en todos los senos de la naturaleza, los materiales, cada sistema se formó sobre la idea particular de un hombre solo, forcejeando después el discurso, para hacer que las experiencias pareciesen correspondientes a los principios de antemano establecidos, que fué invertir totalmente el orden» (T.C III, disc. III).

No hay, pues, en el pensamiento de Feijóo, un sistema filosófico; hay una concepción del mundo, mejor dicho, dos concepciones del mundo contrapuestas: la ya mermada concepción medioeval, y la concepción moderna que adviene. El sabio benedictino español — como el abate Moreri, como el padre Maignan, como los jesuítas de Trevoux, como el propio Descartes — trata de conciliarlas dividiendo entre ellas el campo, asignando a la nueva el de las ciencias naturales, y a la tradicional, algunas provincias de las que hoy llamamos ciencias del espíritu.

Todas sus vacilaciones y sus ambivalencias vienen de ahí: de una posible añoranza de lo que venía a destruír; de principios y valores que, al abatir los «errores comunes», tenían que caer con ellos. Puede que, en su inconsciente, se deleitase con lo maravilloso — como sospechó don Marcelino —, puede también que, al desmentir, con tanto ardor la fábula, fuese su celo expresión involuntaria de cierto temor a que lo que tenía por fábula fuese verdad.

Nada de esto impide que el padre Feijóo fuera un «cientificista», en el sentido de no considerar digno de fe, fuera del campo teológico, sino aquello que fuese susceptible de una explicación «natural», como las que buscó para los sátiros y para las nereidas, con tal de no tener que acudir a propiedades o causas ocultas, es decir, con tal de que no contradiga el curso normal y habitual de los fenómenos. No podía ser de otro modo, porque la ciencia, que se funda en esta actitud naturalista, era lo nuevo, que venía pegando. Una consideración atenta no puede menos de percibir en el padre Feijóo, como en otros eclesiásticos de su tiempo, en sus mismos hermanos de religión que lo impulsaron a escribir, el sentimiento de que algo se desmorona, en lo cual hay algo que salvar, para no quedar en el aire. No sea que con la Escolástica caiga lo demás, no sea que, con Aristóteles, se desmorone la teología; de algún modo hay que pactar con lo que viene, para salvar lo que más importa: se le puede ceder el imperio de la naturaleza, que, al fin, es cosa perecedera...

Sin embargo, el padre Feijóo no abandona enteramente a Aristóteles; se declara «bien avenido con las formas aristotélicas» y razona a base de hilemorfismo, considerando siempre las formas substanciales. Al conservar éstas, y seguir discurriendo sobre los cuatro elementos, se opone más o menos a la filosofía que llama «corpuscular», o sea el atomismo de Gassendi, del padre Magnan y del padre Saguens, haciéndose cargo de las dificultades que ofrece para la teología — «...qualquiera de los nuevos systemas philosóficos, aunque sea absolutamente compatible con la doctrina revelada, tiene un grave inconve-

niente contra la Theología Escolástica: porque como ésta, desde Santo Thomás, empezó a explicarse siguiendo el systema Philosófico de Aristóteles, zanjada ya de este modo en todas las Escuelas, y en todos los Libros esta gran fábrica, no puede sin mucho dispendio derribarse, para erigirse sobre nuevos cimientos en otra forma».

Es curioso que este investigador implacable, que se proclamaba tan riguroso y exclusivo amante de la verdad, acuda a este argumento de economía mental. Pero cosas semejantes tienen que ocurrirle siempre al que se encuentra entre dos fuegos, al que quiere terciar entre opiniones que son, o al menos se presentan como incompatibles, al que se adelanta a superar las antítesis antes de tiempo, que en eso consiste esencialmente el eclecticismo: antes de alcanzar un punto de vista superior, no se pueden armonizar los opuestos. Esta situación hizo del polígrafo gallego, a un tiempo un ecléctico y un escéptico.

Por eso se mueve con extrema dificultad en el campo de lo especulativo, y con toda libertad en el campo de lo concreto.

Desconfiaba de los filósofos sistemáticos: «Quanto puede alcanzar nuestra vista intelectual mirando hacia atrás por la sucesiva serie de los siglos, aunque passe más allá de Aristóteles, y Platon, hasta Demócrito, Epicuro, Leucippo, Zenón, y Pythágoras, nada ve, o casi nada, sino el encaprichamiento de los Systemas. Todos estos Siglos se perdieron para la Philosofía, y toda la ocupación de los Philósofos, que florecieron en ellos, se puede decir que fué mera ociosidad, pues no hicieron otra cosa, que tomar sueños por realidades, sombras por luces, ilusiones por aciertos, parhelias por soles...» (C.E. II, XXIII). Se ve la tendencia de Feijóo a considerar como verdadera realidad la sensible, principalmente la palpable, achaque de la mayor parte del género humano en su vida diaria, y acaso muy especialmente de ciertos pueblos y razas.

Al fin, en la misma carta, declara el padre maestro su adhesión a los *Principios Mathemáticos de la Phisolofía Natural* de Newton: «parto prodigioso de prodigioso ingenio,... producción al fin de el mayor geómetra que tuvo el mundo (pues esta gloria nadie se la niega a Newton)», que es verdadero sistema, «pues quantos phenómenos hay en la Naturaleza, reduce a la recíproca pesantez de los cuerpos», lo cual considera más compatible que otras doctrinas con la necesidad de una Primera Causa Divina.

El newtonianismo del gran polígrafo es la mejor prueba de que, en realidad, no hay para él otra filosofía que la filosofía natural, cosmológica; el pensamiento del padre Feijóo es extravertido, atento al mundo sensible, buscando la certeza última en lo palpable, en lo que se puede tocar, o que, al menos, se puede tener como tal.

Medicina y Psicología

Sobre las ideas médicas de Feijóo escribió, con prolijidad y entusiasmo, el doctor Marañón, señalando sus aciertos y sus errores con relación a la medicina actual.

Censuró el padre Maestro, incluso cruelmente, a los médicos de su tiempo, sus ideas sistemáticas y aprioristas, propias de su formación filosófica, que los llevaba a aplicar los mismos remedios sin consideración al caso individual.

Combatió el abuso de las drogas (ya en T. C. VIII, X, 12), la polifarmacia, diciendo que de los infinitos remedios que se aconsejaban, sólo había tres o cuatro de efecto comprobado: la quina para la fiebre terciana, el opio como analgésico, el mercurio en las enfermedades venéreas, la ipecacuana contra la disentería y la valeriana en las enfermedades nerviosas (C.E. V, XVIII, 9). Se mostró contrario a los remedios secretos (T. III, II, 45) a los elixires para prolongar la vida (T. V, IV, 3), a los efectos atribuídos a las piedras preciosas y al oro (T. VIII,

x, 74), a la medicina transplatatoria (C.E. I, XVII), y el uso de la sangría y la purga lo encolerizaba (T. I, V, VIII, X; C.E. V, VIII). Fué, en esto, como en lo demás, un hipercrítico obstinado, que dió ejemplo a los que le siguieron.

En cuanto a las novedades, se mostró dudoso frente a las transfusiones de sangre y a los injertos de tejidos, e incierto frente a la electroterapia. En cambio, se mostró partidario de la vacuna antivariólica (T. V, XI, 60). Marañón le atribuye haber vislumbrado la homeopatía (T. I, V, 27) e incluso el origen simio de la esepcie humana (aunque lo rechace) (T. VI, VII, 28), la teoría microbiana, que tomó de Paulino (T. VII, I, 36 ss.).

En el aspecto positivo, fray Benito Jerónimo se inclina decididamente a la medicina natural. Da valor al poder curativo de la Naturaleza, como se ve en el *Régimen para conservar la salud* (T. I, VI); el temperamento, lo cual lo lleva a preconizar una terapéutica individual (T. V, II; V, X, etc.) y a la opinión y reacciones del enfermo (T. IV, III), y también en materia de medicina defiende la superioridad del instinto sobre el discurso (C.E. IV, XVII). En terapéutica, defendió el uso del agua, muy preconizado y discutido en su tiempo (T. VIII, X; C.E. I, XIII-XIV; IV, IX; V, XXI) y recomendó como mejores los remedios baratos y caseros (T. I, IV, 49). En cuanto al régimen, admite toda clase de alimento, diciendo que debe guiarse por el apetito y por la experiencia del propio individuo.

Desde el punto de vista biológico, estudió diversos casos de monstruos humanos: niño de dos cabezas de Medina Sidonia, feto humano hallado en el vientre de una cabra en Fernán Caballero, acéfalo nacido en 1711, gigante del Valle de Lemos, el hercúleo Sotillo, el hombre-pez de Liérganes y el Peje Nicolao, mujeres ponedoras de huevos, influencia de la imaginación de la madre sobre el feto (a que se debiera, acaso, el color negro de los etíopes), cuestiones de herencia, admitiendo la fecundidad de los cruces de hombres y animales, y esbozando otras hipótesis curiosas.

En cambio, la psicología feijoniana es floja. Se señalan algunos aciertos *Que no ven los ojos, sino el alma* (C.E. IV, XXVI), el discurso sobre *Racionalidad de los brutos* (T.C. III), la carta sobre el *Medio entre el Espíritu y la Materia* (tomo V, II), las *Causas del Amor* (T.C. VII); pero aun en estos asuntos se mueve el discípulo de Bacon a base de silogismos y usando la nomenclatura escolástica. Puede decirse que en ninguna facultad está el padre Feijóo más lejos de nosotros. Más importancia tiene la hipótesis, que él llama «descubrimiento», de un sentido nuevo, que percibe el tiempo (C.E. IV, VI).

Sobre la belleza, el arte y el gusto

Dice don Julio Cejador — que por cierto no le aventajaba tampoco en este punto — que el padre Feijóo poseía «un gran sentido común, pero, y aun por lo mismo, harto prosaico y vulgar, no gustando de la poesía y prefiriendo Lucano a Virgilio»... Ciertamente, su utilitarismo cientificista asignaba a los poetas la misión de instruir: así supone que los poetas más antiguos, Lino, Orpheo y Museo, debieron escribir, no historias fabulosas, sino verdaderas, y que acaso fué Hesíodo el primero que introdujo la fábula en la poesía, y asegura que si las obras de aquéllos se hubieran conservado, «ningún hombre de gusto racional dejaría, en la hypótesis hecha, de preferir la Historia, y sucesos verdaderos, referidos por Lino, Orpheo y Museo... a los sueños y patrañas, en cuya fábrica se entretuvo Hesíodo» (C.E. V, XIX). Ciertamente se mostró, en todo momento, ciego, no sólo para el valor simbólico, que hoy hemos aprendido a estimar, de las fábulas que combatía, sino para su valor estético. Es indudable que no tenía temperamento ni intuición de poeta.

A pesar de esto, su valor y su influencia como simple literato — en el sentido que hoy damos a la expresión — dejando aparte sus versos, fué acaso tan importante como el de pensador. Se le debe, según dijimos, la creación del estilo moderno; se le deben algunos aciertos acerca del genio y de la poesía misma; se le debe — por lo menos así se le reconoce — el descubrimiento del *no sé qué.*

Lo favoreció seguramente la falta de formación estética que le evitó el contagio de una época que Menéndez y Pelayo califica «del peor gusto literario que en edad alguna cayó sobre la Península ibérica», y se encontró más libre para reaccionar.

Salvo alusiones accidentales, lo que se cita del padre Feijóo sobre esta materia son los discursos XI y XII del tomo VI y XIV del IV del Teatro, y las cartas XXXIII tomo I, VI tomo II y XIX tomo V.

El primero, *Razón del Gusto,* vale poco. Discute el refrán «Contra gusto, no hay disputa», es decir, se plantea el problema de la libertad del gusto estético y de la objetividad de lo bello, sin que después de las distinciones escolásticas consabidas de bien honesto, bien útil y bien delectable, llegue a otra conclusión que la de que el gusto siempre es bueno, pues «si le abraza como delectable, gusta de él; si gusta de él actual y realmente se deleyta en él: luego actual y realmente es delectable el objeto». La variedad de gustos viene del temperamento y de la aprehensión, determinada ésta por causas extrínsecas; ésta puede corregirse, no así el temperamento. Pero la variedad de gustos no arguye igualdad, sino que la jerarquía del gusto depende de la de su objeto. El padre Feijóo es aquí ecléctico, una vez más.

El discurso siguiente, *El no sé qué,* le ha merecido cumplidos elogios. Aquí se enfrenta el crítico con una «causa oculta», y al principio parece inclinarse ante ella: «En muchas producciones, no sólo de la Naturaleza, mas aun del Arte, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas a su comprehensión, otro género de primor mysterioso, que quanto lisongea al gusto, atormenta el entendimiento; que palpa el sentido y no puede deszifrar la razón; y así al querer explicar, no encontrando voces, ni conceptos, que satisfagan la idea, se dexan caer desalentados en el rudo informe de que tal cosa tiene un *no sé qué,* que agrada, que enamora, que hechiza, y no hay que pedirles revelación más clara de este natural mysterio».

Este *no sé qué* es lo que los pintores llaman *manera,* lo que los griegos llamaban *charita* o *charis* y nosotros gracia. Pero el gran crítico no quiere que se le resista: «Intentamos, pues, en el presente discurso explicar lo que nadie ha explicado, deszifrar este natural enigma, sacar esta cosicosa de las mysteriosas tinieblas en que ha estado hasta ahora». Y le busca el *qué* y el *por qué,* en lo simple y en lo compuesto, y pretende encontrarlos en la proporción con la potencia que lo percibe y en la de las partes del objeto entre sí: «Y este no sé qué, digo yo que es una determinada proporción de las partes en que ellos no habían pensado y distinta de aquella que tienen por única para el efecto de hacer el rostro grato a los ojos»... Los objetos en que no hay *no sé qué* agradan por su ser individual. Acaso éste, como los atisbos sobre la expresión, sean los mayores aciertos estéticos de Feijóo. Hay aquí un esfuerzo, muy propio de su independencia de espíritu, por desprenderse del exclusivismo clásico de su tiempo.

Era, en realidad, un enemigo de la Retórica, decía que nunca había perdido el tiempo en estudiarla, y en la tercera de las cartas citadas, en que se defiende contra los puristas, dice: «Puede assegurarse, que no llegan, ni aún a una razonable medianía todos aquellos genios, que se atan escrupulosamente a reglas comunes. Para ningún arte dieron los hombres, ni podrán dar jamás, tantos preceptos, que el cúmulo de ellos sea comprehensivo de quanto bueno cabe en el Arte... Yo convendría muy bien con los que se atan servilmente a las reglas, como no pretendiessen sujetar a todos los demás al mismo yugo. Ellos

tienen justo motivo para hacerlo. La falta de talento los obliga a essa servidumbre. Es menester numen, fantasía, elevación, para asegurarse el acierto, saliendo de el camino trillado».

En las mismas ideas abunda en la carta VI tomo II, titulada: *La Eloquencia es Naturaleza y no Arte*, en que combate la imitación y las reglas: «Es la naturalidad una perfección, una gracia, sin la cual todo es imperfecto, y desgraciado, por ser la afectación un defecto, que todo lo hace despreciable y fastidioso... El genio puede en esta materia lo que es impossible al estudio... Es una especie de Instinto lo que en esto dirige al Entendimiento. Más por sentimiento, que por reflexión distingue el alma estos primores. En la invención de ellos está ocioso el Discurso, dexándolo todo a cuenta de la Imaginación».

A primera vista, por lo menos, no parece éste el Feijóo de otras veces, ceñidamente racionalista, anti-imaginativo, temeroso de todo vuelo de la fantasía y de toda cualidad que pueda parecer misteriosa y menos patente a la razón. Sin embargo, es el mismo sentido común y la evidencia de los hechos, los que lo obligan a reconocer las prerrogativas del Genio. Por ello se ha querido ver en él un precursor de las ideas románticas: «romanticismo anticipado», dice don Marcelino (que no puede menos de recordar, como otras veces tratándose de Feijóo, a Vives), el cual anota, entre los escritos de Feijóo que en algo tocan a la Estética los titulados *Causas del Amor* y *Remedios del Amor* (T.C. VII, XV, XVI), sin duda muy pertinentes, y cuya doctrina concuerda, en parte con la de los que se acaban de exponer.

En las *Glorias de España* (T.C. IV, XIV) es en donde en la ocasión de comparar a Lucano con Virgilio, procurando ventaja para el primero, se muestra Feijóo contrario a la *ficción*: «Sería sin duda una grande infamia de la Poesía profesar antipathía irreconciliable con la verdad. Ojalá todos los Poetas heroycos huvieran hecho lo mismo que Lucano! Supiéramos de la antigüedad infinitas cosas, que ahora ignoramos y siempre ignoraremos. Lo que yo admiro más en Lucano, es, que no huvo menester fingir, para dar a su poema toda la gracia, a que otros Poetas no pudieron arribar sin el saynete de las ficciones. El fingir sucessos raros, o en los sucessos circunstancias extraordinarias, es un arbitrio fácil para deleitar y contentar a los lectores. Lo difícil es dar a una historia verdadera todo el atractivo de que es capaz la fábula».

Reaparece a nuestros ojos el Feijóo utilitario y cientificista. Esto le valió las censuras del jesuíta padre Joaquín de Aguirre, en su vindicación de Virgilio (*El Príncipe de los poetas Virgilio contra las pretensiones de Lucano*, Madrid, 1742), a la que replicó fray Benito Jerónimo en la carta XIX del tomo V, que citamos al principio, en la que discute cuál sea el constitutivo esencial de la poesía, que para él, es el «entusiasmo» — nueva nota romántica — y no la «ficción» — aunque el rechazar ésta sea nota antirromántica —, definiendo el entusiasmo, un tanto platónicamente, «imaginación inflamada con aquella especie de fuego a quien los mismos poetas dieron el nombre de furor divino».

No está mal, pero a la postre resulta que el concepto que el padre Feijóo tenía de la poesía era puramente de forma, y que no hacía de ella gran aprecio: «Leí que un francés (no me acuerdo si era Voiture o Malherbe) solía decir que un buen poeta, en una república, o reino, no era más apreciable ni merecía más estimación que un buen jugador de bolos», lo que no le parecía mal al padre maestro, que en esto venía a coincidir con Platón, a quien no parece conocer ni estimar gran cosa. Tampoco poseía conocimientos suficientes en materia de artes plásticas, a las que alude rarísimamente, por vía de ejemplo, muy por alto y sin detenerse. Le faltaba en esto la experiencia del que ha podido contemplar muchas obras de arte, cosa muy ajena a su vida recluída.

Trata, en cambio, de la Música, ya desde el primer tomo del *Teatro*. Combate allí la introducción de la música profana en los templos, en los cuales con-

sidera que sólo es aceptable la música grave y solemne, por lo cual prefiere el canto llano a la música instrumental. Discurre a este propósito sobre la música antigua, según las noticias que le habían proporcionado los libros acerca de la música de los griegos. Considera el poder de la música para mover las pasiones, y en esto se funda para establecer su teoría. Rechaza las composiciones de su tiempo: minuetos, recitados, arietas, allegros, gigas, que considera como propias para despertar sentimientos e ideas de puro placer y aun para pervertir las costumbres. Todo, sin dejar de conceder que había en su tiempo composiciones excelentísimas, pero habla del «bullicio» de esa música, que debe mantenerse lejos del templo.

En la carta XLIV, tomo I, *Maravillas de la Música*, discute los efectos psicológicos y terapéuticos que le atribuían los antiguos, llegando a decir Plutarco que el cretense Thaleras libró de la peste a los lacedemonios «con la enérgica dulzura de la Lyra»... «Tales cosas — comenta — nos dexaron escritas los Autores de antaño para que las creyessen los bobos de hogaño». Concede que «según el influjo, que tiene para alegrar el ánimo, no se duda que pueda contribuir algo al alivio de muchos enfermos apasionados por ella».

No deja de ser curioso que, en esta carta, defienda el padre Feijóo la excelencia de la música antigua, que sólo conocía, naturalmente, por las referencias de los libros, sobre la moderna, que era la que podía oír.

La carta I del tomo IV tiene un título seductor: *El deleyte de la Música acompañado de la Virtud, hace en la tierra el noviciado de el Cielo*, y está dirigida a una dama que quiere darse toda a Dios, y siente escrúpulo de recrearse en la música, por la que tenía, al parecer, gran afición. El sabio monje le dice que no hay inconveniente en gozar de la música, antes por el contrario: tanto para los sabios del Gentilismo, como según las Sagradas Letras, la música es creación de Dios, que todo lo dispuso con número, peso y medida, esto es, en proporción harmónica, que es la esencia de aquel arte, y sigue con una gran cantidad de citas, cuyas referencias inserta al final.

Pero siempre la erudición sepulta el pensamiento propio del gran polígrafo, y, probablemente, suple a su sensibilidad. La naturaleza de Feijóo no era una naturaleza artística ni estética, sino curiosa y utilitaria.

Sobre la Historia

En esta materia, no ostenta el gran debelador de errores comunes la originalidad de que hace gala en otros asuntos. Siempre es más feliz fray Benito Jerónimo en el tratamiento de casos concretos, que en la exposición de ideas generales.

En realidad, aparece que con motivo de casi todas las cuestiones de que se ocupa, físicas, médicas, morales, políticas, o de cualquier otro género, está Feijóo haciendo crítica histórica, tanto externa como interna, desmenuzando el origen y transmisión de las noticias y las condiciones de posibilidad de los hechos referidos, siempre con una actitud de desconfianza y con un criterio hipercrítico, y lo hace con particular habilidad. Emplea todo su celo en el empeño fundamental de separar la historia de la fábula.

Sus teorías generales se encuentran principalmente en los discursos *Reflexiones sobre la Historia* (T.C. IV, VII) y *Divorcio de la Historia y la Fábula* (T.C. V, VIII). En el primero, examina las condiciones del estilo, que debe observar el historiador, que «ni ha de ser vulgar, ni poético»; la necesidad de eliminar en el relato lo inútil y superfluo; y, sobre todo, de dar con la verdad: «Dixo bien un gran crítico moderno que la verdad histórica es muchas veces tan impenetrable, como la Philosófica»... «Los historiadores mentirosos hacen que otros,

sin serlo, refieran muchas fábulas»... Ni en las causas de la mentira y del error histórico, ni en la manera de descubrirlos, se separa el padre maestro de las ideas corrientes. Examina después una serie de «errores comunes» de la Historia, así: Helena no estuvo en Troya, los amores de Dido y Eneas son invención de Virgilio, se contestan la tiranía de Dionisio, los espejos de Arquímedes, la institución de la ley sálica por Faramundo, de los pares de Francia por Carlomagno, la Sagrada Ampolla de Reims, el sepulcro de Mahoma suspendido en el aire, y así sucesivamente... Entre estos «desengaños», el padre Feijóo se adhiere a la opinión de Du Haillon, Gabriel Naudé y Justo Lipsio, de haber sido Santa Juana de Arco una impostora, aunque heroína... «No por eso aspiro al Pyrronismo — dice al final de sus consideraciones y ejemplos — o pretendo una general suspensión de assenso a quanto dicen los Historiadores»... y más adelante: «... para ser Historiador, es menester ser mucho más que Historiador», y aduce el auxilio que puede recibir la Historia de ciencias muy alejadas de ella, como la Astronomía, la Óptica y la Catróptica.

El *Divorcio de la Historia y la Fábula*, que tiene por tema la refutación de la «opinión vulgar» de que en toda fábula hay un fondo de verdad — Feijóo, dando un poder ilimitado a la imaginación, cree que las fábulas son totalmente inventadas, «porque a cada passo se ven embustes, que únicamente deben su origen a la malicia de el que los profiere» — pero deriva en una refutación de los que quisieron ver, en las fábulas del Gentilismo, versiones desfiguradas de los sucesos referidos en la Sagrada Escritura (Samuel Bochart, Nicolás Butler, Heincio, Vossio... Omite a los judíos antiguos como Philón, y a algunos santos padres). Principalmente discute con el padre Tournemine, que veía en la historia de Prometeo la culpa y pena de Luzbel, y con monseñor Huet, que juzgaba ser Prometeo «la misma persona que Mercurio, y que... Mercurio es el mismo que Moysés». Refuta también la generalización que de la tesis evhemerista hizo el italiano Branchini, aunque la admite para algunos casos. Del evhemerismo hace alguna mención el padre Feijóo en algún otro lugar, pero el nombre de Evhemero no lo hemos encontrado, ni aun en la carta XLII tomo I, en que vuelve a tratar el tema del origen de las fábulas.

Otros discursos en que trata asuntos históricos son el del *Valor de la Nobleza* (T.C. IV, II), los dos de *Glorias de España* (T.C. IV, XIII y XIV), *Solución del gran problema historico sobre la población de la América y revoluciones del Globo Terráqueo* (T.C. V, XII), en que combate la teoría de los «preadamitas» del célebre padre Isaac de la Peyrere, según la cual los indios de América no serían descendientes de Adán; el padre Feijóo, fundándose en las revoluciones que en el transcurso del tiempo han modificado la faz de la tierra, supone la existencia en alguna época antigua de una comunicación por tierra entre el Antiguo y el Nuevo Continente, camino de los primeros pobladores de éste: La *Apología de algunos personajes* (Empédocles, Demócrito, Epicuro, Plinio el Mayor, Apuleyo, la reina Brunequilda, Fredegunda, la emperatriz María de Aragón, Enrique de Villena, Guillermo de Croi, Tamerlán) (T.C. VI, II); la *Fábula del establecimiento de Inquisición en Portugal* (T.C. VI, III); *las dos Ethiopías y lugar del Paraíso* (T.C. VII, IV); el *Paralelo entre Carlos XII y Alejandro Magno* (C.E. I, XXIX); el *Paralelo de Luis XIV Rey de Francia y Pedro el Primero Czar, o Emperador de la Russia* (C.E. III, XIX).

Sobre los estudios y la enseñanza

Fray Benito Jerónimo era decididamente culturalista. Su escepticismo se detenía ante los beneficios de la ciencia y de la instrucción. Despreciaba al vulgo ignorante, culpándolo de fábulas y embustes que, en gran parte, eran de

origen libresco. Trataba de esclarecer e iluminar a las gentes, convencido de hacerles con ello un gran bien.

Ello le movió a refutar la famosa disertación de Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, premiada por la Academia de Dijón, que conocía por extractos publicados en las *Memorias de Trevoux*, en el tomo IV de las *Cartas eruditas*, XVIII. No parece haber captado enteramente lo que quería decir el «temerario» autor de la disertación impugnada, pues Feijóo sólo logra establecer, si acaso, que el saber de los doctos no perjudica a su virtud, considerando casos individuales, pero no prueba nada acerca del efecto social del cultivo de los estudios en las naciones.

Hay en esta carta una opinión acerca de las matemáticas muy reveladora de las preferencias feijonianas: «Pero en quien puede elegir por sí mismo, o tiene facultad para determinar a quién está debaxo de su dominio... se debe preferir a todos los demás el de las Mathemáticas, porque es mucho lo que éstas engolosinan el entendimiento, y por consiguiente la voluntad... Nadie como los hijos de los poderosos necessitan de esse lenocinio literario, para colocarse fuera del atractivo del vicio.»

Sobre materias de enseñanza, escribió el padre maestro Feijóo varios discursos y cartas. En primer lugar, cuatro de crítica, en el tomo VII del Teatro: *De lo que conviene quitar en las Súmulas, De lo que conviene quitar, y poner en la lógica, y Metaphysica, De lo que sobra y falta en la Physica*, y *De lo que sobra y falta en la Enseñanza de la Medicina*. Les pone una «Advertencia previa»: «Protesto, que quanto dixere en los Discursos que se siguen, no quiero que tenga otra fuerza, o carácter, que el de una humilde representación hecha a todos los sabios de las Religiones, y Universidades de nuestra España...», y concluye diciendo que propondrá «las alteraciones que juzgo convenientes en el ministerio de la enseñanza pública...».

De las *Summulas*, que se empleaban para la enseñanza de la Dialéctica en los cursos de Artes, dice, por ejemplo: «Las siete partes de ocho que se gastan en tantas divisiones de términos y proposiciones, modales, exponibles, exceptivas, reduplicativas, suposiciones, apelaciones... de nada sirven: lo primero, porque todo esto luego se olvida, etc.». Igual de las reglas para desatar sofismas, del capítulo de las equipolencias y de las conversiones.

Opina que era equivocado el orden que se llevaba en la enseñanza de la Lógica, de la cual, siendo la lógica una ciencia instrumental, había que quitar todo lo que no tuviera uso en la práctica. En la Metafísica, encuentra ocioso los «amplos tratados del Ente de Razón», las cuestiones que se mueven acerca de los Universales, sobre los Trascendentales y otros. Cita la crítica del jesuíta Rapin sobre el «hábito vicioso de raciocinar vanamente, o por mejor decir, de quimerizar» propio de los españoles. Las consideraciones metafísicas del final de este discurso son valiosas.

«Lo que más disuena, pues — dice al tratar de la enseñanza de la Física — no es que en los ocho libros de *Naturae Auscultatione* se traten materias, que pudieran incluirse en la Metaphysica, sino que las mismas materias Physicas se traten tan metaphysicamente, y sólo metaphysicamente»... Y «en nada se corre el velo de la Naturaleza, y no se hace, sino palparle la ropa». Con razones escolásticas va desmontando Feijóo el armadillo de la Física de las escuelas, y defiende la física experimental moderna, que, en gran parte, salió de los claustros.

Análogos defectos senala en la enseñanza de la Medicina, que debe centrarse en lo que se dirige a la práctica, no en lo que «sólo sirve para pompa, o exornación», en lo que incluye las cuestiones de pura metafísica. «El estudio de la Medicina debiera, según mi dictamen, empezar por una descripción particularizada, clara, y sensible de todas las partes, tanto sólidas, como líquidas, de que se compone el cuerpo humano, juntamente con la explicación de la acción, y uso de cada una». Y así sigue.

En el tomo VIII del Teatro, censura los *Abusos de las disputas verbales:* «O todos, o casi todos los que van a la Aula, o a impugnar, o a defender, llevan hecho propósito firme de no ceder jamás al contrario, por buenas razones que alegue». Así se dan los abusos del «feroz tumultuante estrépito» que levanta el ardor de los contendientes; de «herirse los disputantes con dicterios»; de la falta de explicación de los términos; de argüir sofísticamente; y de la «establecida precisión de conceder, o negar todas las proposiciones del argumento».

«Duélome — dice en *Dictado de las Aulas*, en el mismo tomo — de el tiempo que se pierde en la lectura de las Materias, tanto Philosóficas, como Theológicas... No digo que se pierda todo el tiempo que se emplea en la lectura, sino buena parte de él... La prolixidad en tratar las questiones es la que acuso»... «...las pruebas, argumentos, y respuestas, que estendidos en forma escolástica, ocupan dos pliegos, reducidos a materia limpia, y clara, no llegarían ni aun a dos planas... Teniendo en cuenta, además, que han de aprender aquello «palabra por palabra»...

Se le ha reprochado, no sólo la ignorancia de la lengua griega, sino, muy especialmente, la carta XXIII del tomo V, titulada: *Dissuade a un Amigo suyo el Autor del Estudio de la Lengua Griega; y le persuade el de la Francesa.* Se funda para ello el padre Feijóo en la dificultad de tal estudio, en el que se pierde mucho tiempo, que podría emplearse en trabajos útiles, sin que se pueda dominar nunca la pronunciación del griego; en «considerarla de muy poca importancia *in re Literaria*... Hágome cargo — dice —, de que es una proposición escandalosa, *et Graecarum aurium offensiva*, para todos los Professores de ella, y que jactan su possesión, como la de un gran tesoro: de modo, que es entre ellos comunissima la cantilena de que la Lengua Griega *es la Fuente de toda erudición*» y de los cuales se burla, y procura luego refutarlos, diciendo que «quanto algo excelente se escribió en la Lengua Griega, ya ha no años, sino siglos, que se transportó a la Latina. Y no sólo se transportó todo lo excelente mas también mucho de lo inútil, y superfluo». Lo inútil y superfluo es, para el padre Feijóo, naturalmente, la poesía y la mitología.

En general, en los escritos de Feijóo se nota muy bien el poco aprecio en que tenía a los griegos; es lógico: eran los principales creadores o divulgadores de las «fábulas», que era lo que más le horrorizaba.

En cambio, «para todo género de Literatura, entre todas las Lenguas, la inteligencia que más nos importa, es, la de la Francesa. La razón es; porque todas las ciencias y Artes útiles, hablan y escriben en Francés o el Francés habla, y escribe todas las Ciencias y Artes útiles». Como se ve, siempre la obsesión de lo útil.

Cabría aquí, habiendo espacio, un paralelo entre los escritos del padre Feijóo, y el *Verdadeiro método de estudar*, de Luis Antonio Verney. No podemos hacer otra cosa que remitir a los trabajos del profesor Hernani Cidade, especialista en aquella época: *Ensaio sobre a crise mental do seculo XVIII* y *Uma revoluçao na vida mental da Peninsula no seculo XVIII*.

Sobre la política

No escapó tampoco la política a las reflexiones del gran polígrafo, pero en esto, sus ideas no se apartan en realidad de las tantas veces expuestas por los moralistas católicos. No es que, en nuestros tiempos, no se haya tratado de utilizar sus sentencias en favor de tal o cual punto de vista moderno, pero, en general, son máximas corrientes de buen sentido, que se pueden encontrar en otros autores.

En la *Política más fina* (T.C. I) ataca a «Machiabelo», especialmente «aquella maldita máxima de que para las medras temporales la simulación de la virtud aprovecha; la misma virtud estorba»... «todo el mundo — comenta — abomina el nombre de Machiabelo, y casi todo el mundo le sigue». El padre Feijóo opina, como los tradicionales instructores de príncipes, que «Qualquiera Superior dotado de las tres virtudes, Prudencia, Justicia, y Fortaleza, será un insigne político, sin leer libro alguno de los que tratan de razones de Estado».

Sobre los *Libros Políticos* escribió un discurso (T. C. V, X), en el que les niega toda eficacia: «Digo que los Modernos se deben considerar superiores a los Antiguos en la Ciencia, pero no en la industria Política. De ésta apenas tiene hombre alguno más caudal, que aquel que le reditúa su propio fondo».

Cuestiones prácticas trata en las *Paradoxas Políticas* (T. C. VI, I), en que defiende el uso de la pólvora, censura la multitud de días festivos, sostiene que la clemencia de los príncipes y magistrados es perniciosa para los pueblos, e igualmente la liberalidad de los príncipes; que no debe ser tan favorecida la menor edad en las causas criminales, ni en la promoción a los empleos; que los oficios debieran ser hereditarios; que el magistrado debiera saber de qué se sustentan los individuos del pueblo; condena el abuso de las limosnas, la tortura en la investigación de los delitos... Ideas atrevidas, a veces, pero de gran cordura, en general.

El padre Feijóo no era un revolucionario, que pretendiera cambiar de una vez la estructura de la sociedad, ni siquiera la del Estado; preconiza reformas parciales, que corrijan lo defectuoso, atendiendo a determinados problemas particulares. Su actitud frente a las leyes y a los poderes establecidos, se expresa cuando se excusa de sus críticas a los métodos pedagógicos de su tiempo, diciendo: «... el particular, que violentamente pretende alterar la forma establecida de govierno, incurre la infamia de Sedicioso. Pero assimissmo el Magistrado que cierra los oídos a qualquiera que con el respeto debido quiere representarle algunos inconvenientes, que tiene la forma establecida, merece la nota de Tyrano».

Éxito y fama

Su éxito fué uno de los mayores que la España literaria ha conocido. A él contribuyeron tanto sus contradictores como sus admiradores. Lo gozó en vida, el sabio benedictino, y aunque su fama siguió el ritmo natural de los tiempos, descendiendo y levantándose por intervalos, no por eso deja de ser de las más sólidamente establecidas.

BIBLIOGRAFÍA

A la citada en el texto, debemos añadir:

MACANAZ, Melchor de: *Notas al teatro crítico* (1758).

URÍA, Fr. Benito de: *Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas a la buena memoria del Ylmo. y Rmo. Fr. Benito Jeronimo Feijóo en el colegio de San Vicente de Oviedo* (Salamanca, 1764).

NÓBOA, fray Emilio: *Oración fúnebre en las exequias que en 22 de enero de 1765 celebró el Real Monasterio de San Julián de Samos a su hijo Fray Benito Feijóo* (Madrid, 1765).

Breve expresión del grave sentimiento con que el Real Colegio de San Vicente de Oviedo, del orden de San Benito, lamentó la muerte del Ylmo. y Rmo. señor Don Fr. Benito Jerônimo Feijóo y Montenegro. Relación breve de la muerte, entierro y exequias (Salamanca, 1765).

FRANCOS ARANGO, Dr. Antonio: *Oración fúnebre que en las solemnes exequias que la Universidad de Oviedo consagró en el dia 27 de Noviembre de este año de 1764 a la memoria del Ilustrisimo y Reverendisimo Señor Don Fray Benito Jerónimo Feijóo*, etc. (Oviedo, 1765).

CERNADAS DE CASTRO (Diego Antonio, Cura de Fruime): *Ofrenda general para las exequias del muy ilustre señor el Rmo. P. M. Feijóo* (Santiago, 1774).

CAMPOMANES: *Noticia de la Vida y obras del M. I. y R. P. D. Fr. Benito Feijóo.* Introducción al tomo I del T.C. ed. Ibarra (Madrid, 1783).

SEMPERE Y GUARINOS: *Ensayo de una bibliografía española de los mejores escritores del reinado de Carlos III* (Madrid, 1785).

Artículo biográfico en el *Semanario Pintoresco Español* II (1837).

ROCA Y CORNET: *Vida de Feijóo.* Biografía eclesiástica completa (Barcelona, 1847).

AYGUALS DE IZCO, W.: *El Panteón universal, diccionario histórico de vidas interesantes*, etc. (Madrid, 1853-54).

ANCHORIZ, José María: *Biografía y juicio de las obras que escribió el ilustrisimo y reverendisimo Padre Fray Benito Feijóo* (Oviedo, 1857).

MURGUÍA, Manuel: *Biografía del Padre Feijóo*, en «La aldea de Casdemiro», publicada por el «Heraldo Gallego» (Orense, 1876).

MENÉNDEZ Y PELAYO: *La Ciencia española* (1876).

ÍDEM: *Historia de los heterodoxos españoles*, III (Madrid, 1880).

ÍDEM: *Historia de las ideas estéticas en España*, VI (Madrid, 1904).

Reseña del Certamen literario celebrado en Orense el día 8 de octubre de 1876 en honor del Reverendo Padre Maestro Fray Benito Jerónimo Feijóo (Orense, 1877).

ARENAL, Concepción: *Juicio crítico de las obras de Feijóo* en «Revista de España» (1877).

PARZO BAZÁN, Emilia: *Estudio crítico de las obras del Padre Feijóo.* (Madrid, 1878).

ÍDEM: *Feijóo y su siglo*, Discurso presidencial del Certamen literario de Orense, el 10 de septiembre de 1887. En «De mi Tierra» (La Coruña, 1888).

ÍDEM: *La mascarilla de Feijóo*, en ídem.

VESTEIRO TORRES, Teodosio: *Galería de gallegos ilustres*, VI, apéndice (Lugo, 1879).

CANELLA, Fermín: *Un autógrafo del Padre Feijóo*, en «Ilustración Gallega y Asturiana» (1879).

VICENTI, Alfredo: *El Padre Feijóo*, en «Ilustración Gallega y Asturiana» (1880).

PARDIÑAS, José: *Breve compendio de los varones ilustres de Galicia* (La Coruña, 1887).

PI Y MARGALL, Francisco: *Prólogo al teatro crítico* (Oporto, 1887).

MORAYTA, Miguel: *El Padre Feijóo y sus obras* (Valencia, s.a.).

MACÍAS, Marcelo: *De Galicia* (contiene el «Elogio del Padre Feijóo») (La Coruña, 1892).

ÍDEM: *La ortodoxia del Padre Feijóo*, en «Bol. de la Comisión de Monumentos de Orense», VII, 170.

ÍCEM, *La aldea de Casdemiro*, en álbum citado.

CURROS ENRÍQUEZ, Manuel: *El Padre Feijóo*, loa dramática. «Obras completas», II (Madrid, 1911).

Ídem: *Epítome de la vida de D. Fray Benito Gerónimo Feijóo.*
Azorín: *La inteligencia de Feijóo*, en «Los valores literarios» (Madrid, 1913).
Fernández Alonso: *Orensanos ilustres* (Orense, 1916).
Millares Carló, Ágnstín: *Prólogo* al Teatro Crítico, ed. «La Lectura» (Madrid, 1923).
Ossorio y Gallardo, Angel: *Discurso en las fiestas del Centenario del Teatro crítico*, en «La Región» de Orense (19 octubre 1926).
Montero Díaz: *Galicia en el Padre Feijóo* (Madrid, 1929).
Ídem: *Las ideas estéticas del Padre Feijóo*, en «Bol. de la Universidad de Santiago» (1932).
Cotarelo Valledor, Armando: *A mocedade do Padre Feixóo*, en «Nos» (Orense, 1930).
Domínguez Fontela: *El apellido Feijóo*, en «Bol. de la Comisión de Monumentos de Orense» (1932).
Alonso Cortés: *Datos genealógicos del Padre Feijóo*, en «Bol. de la Comisión de Monumentos de Orense» (1932).
Leirós, Sara: *El Padre Feijóo. Sus ideas crítico-filosóficas* (Seminario de Estudos Gallegos (1935).
Marañón, Gregorio: *Las ideas biológicas del Padre Feijóo*, 2.ª edición (Madrid, 1941).

EL COSTUMBRISMO EN EL SIGLO XVIII

POR

E. CORREA CALDERÓN

Iniciación del costumbrismo

Si puede afirmarse que el costumbrismo como género independiente, propio, específico, surge en el siglo XIX, cabe decir, asimismo, que su iniciación arranca desde los mismos comienzos de la literatura española, de su vertiente realista, que se complace en todo momento en pintar o describir las costumbres de nuestras gentes.

Para referirnos exclusivamente a la prosa, y aun excluyendo de ella la forma narrativa, que reiteradamente y con tal donosura refleja el ambiente español — piénsese, por ejemplo, en la novela picaresca —, podrían recordarse curiosos antecedentes del costumbrismo. Serían abundantísimos los textos independientes, con unidad descriptiva, que podrían desglosarse de obras misceláneas de los siglos XV y XVI, tales como la *Reprobación del amor mundano*, del Arcipreste de Talavera; *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Guevara; los *Coloquios satíricos*, de Antonio de Torquemada, las *Cartas* de Eugenio de Salazar, o tantos otros libros olvidados, en los cuales se observa con agudeza la vida de la época.

Cabe considerar, sin embargo, a *Rinconete y Cortadillo* como el primer cuadro costumbrista de nuestra literatura, no sólo por su calidad, sino también por la complacencia que Cervantes pone en pintar donosamente la Sevilla de 1600, sin complicar el cuadro con un ulterior desarrollo argumental, como ocurre en las demás *Novelas Ejemplares*.

Sin embargo, al margen de este y otros antecedentes, debe considerarse decisiva en la aparición y desarrollo del costumbrismo la fecha de 1606, año en que Felipe III establece y fija definitivamente la Corte en Madrid, ya que el género es, en sus comienzos, eminentemente ciudadano y se concreta de modo especial a la vida madrileña.

Madrid, equidistante de los más lejanos contornos de la Península, ya convertido en Corte de las Españas, comienza a crecer en proporciones desmesuradas, a base del aluvión de gentes que acuden a ella desde las lejanas regiones y aun de las provincias de Ultramar. En esta apresurada improvisación, que asimila cuantos elementos pueden prestarle las abigarradas y multicolores tierras peninsulares y ultramarinas, incluso los países europeos que el soldado español conquista, está el secreto del Madrid futuro. A él afluyen el perulero, el filipino o el mejicano, gallegos o andaluces, extremeños o catalanes, ginoveses o flamencos, y cada uno aporta al acervo de la población algo de su personalidad y carácter, de tal suerte, que Madrid resulta una síntesis perfecta de tan varias gentes y costumbres.

No son los escritores los últimos en acudir al río revuelto, lo que convierte a Madrid no sólo en eje político, sino también en centro intelectual de la nación.

Dios cría, el sol engendra, el rey sustenta, dirá Lope. Al amparo del monarca y en torno a los magnates, el escritor taja su pluma con impaciencia para pintar y describir este vivir ardiente. Tal súbito desarrollo y mezcolanza de gentes

hacen de Madrid una ciudad de vida intensa, activísima. No les hace falta alejarse demasiado, ni siquiera esforzarse en imaginar para hallar el feliz asunto. Los novelistas, especialmente, tienen bastante para sus fines con observar la gentileza y refinamiento de la gente de arriba o el pulular del estado llano, lo que da ocasión al nacimiento y desarrollo de la novela cortesana y de la novela picaresca, que vienen a ser como el haz y el envés del tapiz. De una aleación de ambas versiones de la realidad, de una desintegración de la forma narrativa [1], surge el costumbrismo, que en su iniciación participa de una y otra, para luego quedarse en el justo medio al reflejar lo típico y pintoresco en pequeños cuadros exentos, que vienen a ser a modo de fragmentos descriptivos.

Mientras las demás ciudades representativas de la Península se recluyen en su personalidad local o regional, formada a lo largo de los siglos, que rechaza cualquier influencia externa, Madrid, situado en un páramo, sin historia anterior, posee un sutilísimo poder de captación que lo asimila todo. Su simpatía nativa, su desinteresada hospitalidad, atrae y ata las voluntades más dispares, y de ello resulta un feliz conglomerado, lleno de viveza, gracia y expresión. Infinitos casos de asimilación han contribuido al logro de esta diversidad matritense, plena de color, que da lugar a que el costumbrismo ocasional y accesorio en otras ciudades o regiones, sea en Madrid una modalidad literaria permanente.

Si hasta mediados del siglo XVII los libros o parajes de obras que pueden conceptuarse como costumbristas son esporádicos, una vez establecida la Corte en Madrid, comienzan a aparecer escritores aislados que se consagran de modo especial a descubrir los usos del mundillo que les rodea. Aunque Liñán y Verdugo pudiera filiarse todavía como un novelista cortesano [2], si bien nosotros nos decidamos a definirlo como un costumbrista típico, y Salas Barbadillo, lo sea tan sólo en alguna de sus obras, Baptista Remiro de Navarra, en *Los peligros de Madrid;* Juan de Zabaleta, en *Día de fiesta por la mañana* y *Día de fiesta por la tarde*, y Francisco Santos, en *Día y noche en Madrid*, son ya, desde luego costumbristas indiscutibles. Con las diversas facetas que cada uno presenta se ha creado un género nuevo, independiente, que logra subsistir y desarrollarse hasta la literatura actual.

Definición del costumbrismo

Dentro de la gran corriente realista española, de tal continuidad y permanencia, que invade todos los géneros literarios, que se manifiesta del mismo modo en la narración o en el teatro, en prosa o verso, el costumbrismo viene a ser una modalidad menor, algo así como un abigarrado apunte de color con relación al cuadro, no sólo por lo que se refiere a sus propias dimensiones, sino también en cuanto a sus pretensiones y límites.

En realidad, encajaría en la denominación genérica de la palabra *costumbrismo* todo reflejo de las costumbres españolas, ya fuese un capítulo de novela, un pasaje dramático o un sainete, cualquier poema descriptivo, y aun, rebasando lo puramente literario, un dibujo o una pintura, pero en su sentido estricto se refiere a un tipo de literatura menor, de breve extensión, que prescinde del desarrollo de la acción, o ésta muy rudimentaria, limitándose a pintar un pequeño apunte colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico.

Es verdad que, tanto como en representar las costumbers de su tiempo, coinciden cuantos se consagran al género costumbrista desde el siglo XVII al XIX en una intención moralista — que, en ocasiones, pesa bastante sobre lo puramente descriptivo —, hasta el punto de que este proposito docente viene a ser una de sus más constantes características. Si a los lectores podía divertirles reco-

nocer en el cuadro un trasunto de la vida que les rodeaba, era necesario mostrarles al mismo tiempo lo que pudiese tener de irregular y reprobable, los peligros de toda índole que les cercaban. Se trata de precaver a los incautos con premonitorias advertencias morales, y así los «avisos de forasteros» [3], a partir de Liñán y Verdugo, serán frecuentes, especialmente en el siglo XVIII y XIX.

Otros, disimulando con habilidad toda digresión ética, perseguirán esa misma finalidad, que ha de deducirse naturalmente de la descripción de los hechos. Los más, podrán hacer suyo el *ridendo corrigit mores* del severo Horacio, ya que, con risa, con ironía, hallando el lado ridículo de sus actos, procuran enderezar la vida de las gentes. Raro es el escritor costumbrista que se desvía de ese propósito moralizante, escribiendo porque sí, por puro amor a lo pintoresco, sin otra finalidad última. Tiene el artículo de costumbres algo de la fábula y del epigrama, pues como ellos, dentro de la brevedad, procura una eficacia didáctica, ya sea deduciendo una moraleja, ya aplique el cauterio de la sátira.

No hay declamaciones desaforadas ni patética indignación en estos escritos. El correctivo se halla implícito, de amable modo, en graciosas y pintorescas escenas. Aunque los personajes aparezcan denominados, no apuntan a un hombre determinado, sino a tipos genéricos, representativos. La sátira alude al vicio, al defecto, al uso y al abuso que intentan corregirse, refiriéndolos a entes imaginarios, que pudieran ser verosímiles, pero sin concretarlos a personas reales.

Tomando los elementos necesarios que la vida real pueda ofrecerle, el costumbrista observa los usos en boga o los tipos curiosos, para pintar luego sus pequeños cuadros un poco de memoria, deformando las líneas del original, al que desfigura deliberadamente. No le importa demasiado la absoluta identidad y semejanza con el modelo, ni la excesiva fidelidad de la copia, sino dar categoría literaria a lo vulgar, embelleciendo lo típico y plebeyo, que no siempre posee gracia y color; hallar el punto flaco de las cosas, para ponerlo en evidencia y lograr su perfección; destacar los defectos del individuo o de la muchedumbre, para anularlos o suavizarlos con el suave correctivo del ridículo; desterrar los usos anacrónicos o importados, incompatibles con el justo medio, con lo normal, a base de cómica causticidad.

Ilusionados con un ideal de vida esencialmente española, su labor se consagrará, de una parte, a exaltar lo típico y auténtico del pueblo, y simultáneamente a denunciar cuanto desentona con ese ideal: el afrancesado petimetre, el romántico desorbitado, la moda efímera que choca con nuestra idiosincrasia.

Trasciende de los costumbristas, a través de su humorismo, una cierta melancolía. Para ellos, todo tiempo pasado fué mejor, y en todo momento se advierte en sus escritos, vaga y diluída, la nostalgia de las costumbres antiguas, puras, patriarcales, esencialmente españolas. Aunque el ataque más rudo contra el Romanticismo parte precisamente de los costumbristas [4], algo de romántico había en el gusto y el sentimiento de estos escritores, que añoraban el pasado, maldiciendo o burlándose del presente. Fieles guardadores de la tradición, alaban lo pretérito y satirizan lo contemporáneo en tanto representa violenta modificación.

Como quiera que el principal elemento de corrupción de las costumbres propias, que hubieran deseado se conservasen inalterables, proviene de la influencia exterior, arremeten contra lo extranjerizante, al que procuran anular a toda costa, poniéndolo en ridícula evidencia. Pero esta aguda xenofobia no significa que acepten sin condiciones todo lo español por el solo hecho de serlo, puesto que, al mismo tiempo que ridiculizan lo malamente traducido a nuestro modo personal de ser, son terribles y acerbos impugnadores de las costumbres zafias, bastas o groseras del propio país. Tal actitud, que a primera vista pudiera parecer paradójica, viene a demostrarnos que es la suya una visión imparcial ante lo que contemplan, como si estuviesen situados en el fiel de la vida, que lo

mismo elogia la bondad de lo extranjero como se irrita contra lo censurable propio.

Su exaltado amor español no se paraba, por ejemplo, en minucias de léxico, — y así hacen uso de galicismos expresivos, si los creen necesarios [6] —, sino que zahondaban en causas más profundas. Sienten entrañablemente el dolor de España, pero nada más lejos de ellos que proponer programas utópicos de reforma. Se contentan con más moderadas ambiciones: con exaltar las gracias naturales de esta ciudad o aquella región; con traer a primer plano un tipo pintoresco; con extirpar del pueblo las viciosas costumbres, intentando lograr un modelo de perfección cívica; con defender lo propio contra la invasión corruptora de las modas y modos extraños. Aunque la marcha de los acontecimientos políticos les preocupe en mayor o menor grado, une a los costumbristas un denominador común, un sentimiento españolista acendrado, hasta el punto de que pudieran asociarse costumbrismo y españolismo como una misma cosa.

No es la suya una reacción literaria nacida de un complejo de inferioridad, sino de un firme convencimiento de que lo nuestro, lo privativo y autóctono, posee tantas o mayores virtudes y cualidades como puedan darse en lo ajeno. El costumbrista no se cierra en su concha ni desdeña lo de los demás. Resulta sintomático el hecho de que — en el siglo XIX, especialmente — la mayor parte, o al menos los más significados cultivadores del género, además de conocer el especial atractivo de su nación, de su región o de su ciudad predilecta, viajen por el extranjero, como si pretendiesen hallar el secreto de su propio país en las tierras extrañas. Así como los escritores románticos conocen el extranjero como desterrados o diplomáticos, los costumbristas lo visitan como voluntarios viajeros. Miñano, enquistado en la política de su tiempo, es la excepción única. Este es el caso de Cadalso, Clavijo y Fajardo, Larra, Estébanez Calderón, Mesonero Romanos, Modesto Lafuente, Antonio María de Segovia o Antonio Flores, que recorren Europa en varias direcciones y luego nos ofrecen sus impresiones de viaje en este o aquel pasaje o en libros especiales.

Los costumbristas aceptan y exaltan las excelencias nacionales, y al mismo tiempo que rechazan lo basto y grosero o excesivo de la idiosincrasia propia, repudian también lo pegadizo y extraño, que si en sus países de origen puede resultar connatural al carácter de sus moradores, es novedad inadmisible al injertarse en el nuestro, pero su españolismo no resulta de un terco desconocimiento, sino que es más bien consciente y razonado. En sus viajes por la Europa próxima, no dejan de elogiar cuando hallan motivo, que suele surgir frecuentemente, y, aunque conozcan los valores y virtudes de otros países más adelantados, no por eso traicionan a su patria.

Ahora bien, la unidad de España en cuanto a lo geográfico, lo político y lo espiritual, se quiebra por lo que respecta a la diversidad de clases sociales. No es entre las clases elevadas — tan similares en todos los países — donde el costumbrista puede hallar lo típico, sino como excepción. Es natural que los costumbristas se adentren en el ambiente popular, eminentemente conservador, que persiste en sus costumbres tradicionales.

Dos elementos muy relacionados entre sí — que en ocasiones es difícil de diferenciar — componen lo que pudiéramos llamar el estado llano: el pueblo bajo de las ciudades, que suele tener un origen rural, pero que se corrompe y evoluciona casi al mismo tiempo que las clases más elevadas, con las que está en obligado contacto, y el campesino, que vive en sociedad con individuos de la misma especie, como él igualmente reaccionarios a toda moda o reforma. Si el primero da lugar al costumbrismo literario, del segundo, del elemento campesino, parte lo etnográfico, lo folklórico.

Pero los antiguos estamentos se amplían en los tiempos modernos con uno más, de transición, la clase media, que participa de las gracias de lo popular

y en su afectación imita los defectos de las clases superiores. Mesonero Romanos, siempre en el justo término entre todo extremo, se conmoverá hasta la ternura por esta nueva clase social, que es la que da el color predominante al Madrid de su tiempo, y con él, Larra. Ambos fijan la línea a seguir por los costumbristas posteriores, del mismo modo que ellos eran una consecuencia de los precedentes. El recurso de poner en evidencia el «quiero y no puedo» de la clase media resultaba tema fácil, de éxito seguro, pero su calidad literaria dependía del modo de tratarlo, alternando la sátira con una cierta ternura y piedad en la interpretación, lo que logran muchos de los costumbristas, y que Galdós amplificará y depurará en sus novelas madrileñas.

Por fortuna, España no es Madrid tan sólo, y Estébanez Calderón, con sus *Escenas andaluzas*, enseña a mirar a otros muchos lo peculiar y típico de sus ciudades y tierras, dando lugar a la aparición del costumbrismo regional, que nos ofrecerá una alegre, abigarrada, luminosa visión integral de España, caracterizada precisamente por una riquísima variedad de climas, paisajes, gentes y costumbres, que, más tarde, desarrollará en grandes cuadros la novela regional de la época realista.

Características del cuadro de costumbres

La preceptiva del cuadro de costumbres es compleja, ya que si, a primera vista, pudiera creerse el costumbrismo un género fijado, la innumerable producción que comprende durante varios siglos, le da una extraordinaria elasticidad y variedad.

Suele iniciarse con un título expresivo, que anuncia el tipo, el uso o el lugar descrito y resume en cierto modo el contenido: *El castellano leal*, *Las visitas del día*, *La feria de Mairena*. Frecuentemente — al igual que las novelas románticas o los sainetes — el título es doble, unido por la conjunción *o*, que, en este caso, más que disyuntiva, posee valor aclarativo: *La posada o España en Madrid*, *El amor de la lumbre o el brasero*. Otros anticipan el tema, en el que se oponen dos objetos o conceptos antagónicos: *El ómnibus y la calesa;* se encabezan con una frase habitual: *Vuelva usted mañana*, *En este país*, o bien aluden a una época anterior, que el costumbrista añora: *La educación de entonces*, *La Puerta del Sol en 1800*. Hay todavía títulos que intentan resumir su contenido en una larga frase: *Lo que se puede ver desde la ventana interior de una casa de Madrid*.

A partir del siglo XVII y también en el siguiente, lo mismo que las novelas románticas, las leyendas y poemas de la época, que los colocaban al frente de cada capítulo o cada parte, sigue al título de los artículos de costumbres el imprescindible lema, que suele ser una sentencia, un refrán, una frase o unos versos en castellano, francés, italiano o latín. Liñán y Verdugo había estampado en el escudo de la portada de su *Guía y avisos* el *Útile dulci* horaciano, que condensaba su pensamiento central. De igual modo, Mesonero inicia su *Panorama matritense* con la frase de La Bruyère: «J'emprunte au public la matière de mon ouvrage: c'est un portrait de lui que j'ai fait d'après nature». A este lema general, que expresa su propósito, seguirán uno o varios más por cada artículo, que tienen cierta vaga relación con el contenido. Sus autores más citados serán Horacio y los Argensolas — tan acordes con su tendencia docente — y otros clásicos españoles, o bien escritores franceses, en su propia lengua o añadiendo la traducción, y también Addison.

Estébanez Calderón utiliza, asimismo, el lema preliminar, que suele consistir en fragmentos de algún clásico. Antonio Flores pondrá también al frente del prólogo de *Hoy*, y entre otros lemas, el verso horaciano *Satira quae ridendo corri-*

git mores, que resume su finalidad literaria. Modesto Lafuente, de igual manera, anticipará a su *Teatro social del siglo XIX* una versión libre del mismo verso:

> *Casi siempre riendo,*
> *pocas veces llorando,*
> *corregir las costumbres deleitando.*

La costumbre del epígrafe se generaliza tanto y es tan abusiva, que no hay articulista que no encabece sus escritos con uno cuando menos, si no son dos o tres, y en los idiomas que conozca. Larra, en su artículo *Manía de citas y epígrafes*, arremete contra el abuso: «Hombres conocemos para quienes sería cosa imposible empezar un escrito cualquiera sin echarle por delante, a manera de peón caminero, un epígrafe que le vaya abriendo el camino, y salpicarlo todo después de citas latinas y francesas, las cuales, como suelen ir en letra bastardilla, tienen la triple ventaja de hacer muy variada la visualidad del impreso, de manifestar que el autor sabe latín, cosa rara en estos tiempos en que todo el mundo lo aprende, y de probar que ha leído los autores franceses, mérito particular en una época en que no hay español que no trueque toda su lengua por un par de palabritas de por allá». El ataque parece dirigido a Mesonero, con el cual, aunque sea su amigo y le elogie, disuena en técnica e ideología. A pesar de todo, no por eso prescinde Larra de los lemas, que emplea en algún que otro trabajo, y, asimismo, multiplica las citas en el interior del texto, sea en castellano, en latín o francés, si bien surjan oportunamente en el fluir del discurso.

El uso de lemas y citas subsistirá en los demás costumbristas, que se valdrán con exceso de esta clase de rellenos innecesarios, vengan o no demasiado a cuento, y llegará hasta la novela de costumbres, como puede observarse en *Fernán Caballero*, que no deja de intercalarlos al frente de cada uno de los capítulos.

La extensión del cuadro de costumbres suele limitarse al patrón establecido para el artículo de revista o periódico. Cuando los autores se salían de tal medida, lo dividían en partes, que indican claramente haber sido publicadas en números sucesivos. Podrá considerarse el costumbrismo como un género de corto vuelo en cuanto al contenido y a su alcance literario, pero su perfecta realización encierra sumas exigencias. Su mayor gracia radica precisamente en su propia brevedad esencial, que obliga a condensar en tan breve desarrollo un tema trascendente —aunque aparente banalidad de concepción y elocución— en el que nada sobre ni falte.

Posee el artículo de costumbres estrecho parentesco con el teatro, de modo especial con el llamado «género chico» o con la comedia media, y también con la poesía descriptiva, que refleja el ambiente popular; pero es fácil delimitarlo de ellos teniendo en cuenta su propia forma de expresión, que tan sólo emplea accidentalmente el diálogo o el verso. No sucede así con la narración, ya que el artículo de costumbres se distingue precisamente del cuento o de la novela breve en carecer de argumento, en prescindir del desarrollo dramático. Suelen los costumbristas valerse de personajes genéricos, analizar sus reacciones, contar sucesos reales, describir lugares concretos, y esto da lugar a que, en muchos casos, sea bastante sutil la discriminación que ha de realizarse para distinguir si su obra, más que como tal cuadro de costumbres, debiera considerarse como un relato frustrado.

Asimismo se presta a minuciosa interpretación el deslinde del costumbrismo con otros géneros que se le asemejan en determinados aspectos. En su modalidad retrospectiva, es muy frecuente, por ejemplo, que el cuadro típico se entreverе con la divagación histórica, necesaria en muchos casos para la comprensión de lo expuesto, y, del mismo modo, suele producirse la aleación del costumbrismo

con la geografía humana, la historia interna, la descripción etnográfica, hasta el punto de que pueda dudarse si tanto como cuadros de costumbres deberían ser considerados como estudios folklóricos.

Por veces, el costumbrismo, mezclando lo personal con lo objetivo, toma la forma de *memorias, paseos, viajes, peregrinaciones* o con la pura exaltación lírica, en la que el autor intenta condensar sus sensaciones sobre ciudades o paisajes, usos y personas.

El artículo de costumbres es, por tanto, un concepto casi inaprehensible e imponderable, del cual apenas podría darse una justa definición, de no proceder por eliminación: Debe quedar al margen del teatro y de la poesía; carecer de desarrollo dramático; utilizar la historia como elemento accesorio: rondar la técnica folklórica sin entregarse enteramente a ella, todo constreñido a una dimensión determinada, a una condensación esencial, en la que se halle contenido el resultado de los más sutiles sumandos: espíritu de observación, aptitud pictórica, agilidad de período, gracia e ingenio, incluso ideas trascendentes.

La estética de Larra, al definir el costumbrismo, es exigentísima:

> *Puédese deducir cuán difícil sea acertar en un ramo de literatura en que es indispensable hermanar la más profunda y filosófica observación con la ligera y aparente superficialidad de estilo, la exactitud con la gracia...; que tenga además un instinto de observación certero para ver claro lo que mira a veces oscuro, suma delicadeza para no manchar sus cuadros con aquella parte de las escenas domésticas cuyo velo no debe descorrer la mano indiscreta del moralista...; ha de ser picante, sin tocar en demasiado cáustico, porque la acrimonia no corrige, y el tiempo de Juvenal ha pasado para siempre* [6].

En cuanto a la forma de elocución, lo corriente es que el costumbrista se valga de la descripción directa, en la que intercala el diálogo oportuno. Son escasos, en cambio, los artículos escritos totalmente en forma dialogada.

Es frecuente, a partir del siglo XVII, que el autor recurra a la forma epistolar, aparentando que comunica con un supuesto corresponsal. Esto da lugar a que exponga sus ideas valiéndose de subterfugios y pretextos, como el de servirse de imaginarios personajes que representan las varias facetas y opiniones de su espíritu contradictorio. Tal es el caso de Cadalso, Clavijo, Miñano, Larra o Modesto Lafuente.

Lo más corriente, sin embargo, es que el costumbrista, como el pintor, se coloque frente a la naturaleza o frente al modelo vivo para trasladar directamente cuanto ve y observa, de modo simplista, con los adornos y arrequives ingeniosos propios del caso.

Si en el siglo XVII los costumbristas solían ensartar y coordinar sus cuadros por medio de algún artificio literario, a fin de lograr cierta coherencia novelesca, fórmula que sigue vigente en el siguiente, con Torres Villarroel, a partir del XIX, los cuadros de costumbres poseen ya valor independiente y periodístico. El autor los reúne en volumen, teniendo en cuenta el tema común o la finalidad coincidente. Y es frecuente, asimismo, que un editor avisado organice una colección miscelánea, en la que diferentes escritores describen cada uno por su parte, los tipos o costumbres más indicados a su afición o personalidad.

Una última característica del cuadro de costumbres es que aparezca firmado con seudónimo o, en bastantes casos, simplemente anónimo, como si el autor no contase para nada, o muy poco, y la obra o el artículo lo fuesen todo y tuviesen valor por sí mismos. El motivo de ello pudiera radicar en la innata modestia del escritor costumbrista, que de este modo se colocaba en un segundo término con relación a su propia obra; quizá en razones de índole política, que aconsejaban ocultar o disimular el nombre verdadero o posiblemente la emulación del primero que hubiese dado la pauta en España, y, más tardíamente, el ejemplo del inmediato modelo francés.

Estudiados ya los costumbristas más representativos del XVIII, es necesario que nos refiramos a aquellos que continúan su trayectoria en la siguiente centuria y habrán de dar lugar a que el género, sin interrupción, llegue hasta nuestros días.

Aunque no sean lo suficientemente conocidos — como no lo es tampoco, en general, la literatura del siglo —, existe en el XVIII un núcleo muy importante de escritores costumbristas, que son, acaso, los que nos ofrecen una imagen más vivaz de su tiempo.

Entre los más salientes, aparece don DIEGO DE TORRES VILLARROEL (1696-1750), al cual, más que viviendo en su época, debemos enlazarle con la anterior. Torres Villarroel es, en efecto, un rezagado, no sólo por su *Vida*, que puede ser considerada, más que como una autobiografía, como la última novela del ciclo picaresco, sino también por sus *Sueños morales, visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid* (1743), en los cuales, como en otras muchas de sus peregrinas creaciones, se siente el influjo insistente del gran satírico, especialmente en cuanto al estilo, y asimismo una cierta semejanza con la obra de Francisco Santos, a quien alaba de modo muy expresivo en *El Ermitaño y Torres* (Salamanca, 1752), poniéndolo a la par de su ídolo. Si no con tantos elogios, recuerda también a Zabaleta, lo que muestra su identificación con los costumbristas precedentes, de los que en cierto modo son sus *Sueños morales* una feliz continuidad.

Utilizando un pretexto semejante al de Francisco Santos para dar unidad a su *Día y noche de Madrid*, el salmantino se vale de la ficción del sueño para imaginar que va sirviendo de guía a Quevedo a través de un Madrid transformado, con nuevos usos que repugnan a su españolismo, y en el cual pulula una multitud de personajes de toda ralea, como son barberos, embudistas, letrados, médicos, comadrones, petimetres, cómicos, boticarios, mohatreros, escritores, abates y un sinfín de tipos más, que constituyen un verdadero censo ciudadano de Madrid.

De cualquier modo, si el estilo y la intención satírica son en Torres Villarroel una sombra de Quevedo, la picaresca, con su dobble cara, reflejo de lo real y corrección ética — «Yo escribo como Dios manda, contra lo general de los vicios», dirá en los *Sueños morales* — se hace también patente en sus páginas.

GÓMEZ ARIAS, raro escritor del siglo XVIII, pudiera ser considerado asimismo como arcaizante de estirpe quevedesca — recuerda nominalmente con insistencia al gran satírico — por sus *Recetas morales, políticas y precisas para vivir en la Corte* (Madrid, 1734), deliciosas fórmulas que ha de conocer el perfecto cortesano, escritas con soltura e ironía, que suelen terminar con una octava — bastante mediocre, por cierto — en la que el autor trata de condensar la enseñanza de lo expuesto.

Don JOSÉ DE CADALSO (1741-1782), por el contrario, al menos en su aspecto costumbrista, imbuído de preocupación política, es más bien un precursor de los escritores que en el siglo XIX cultivarán tal modalidad. Si en las *Noches lúgubres* se anticipa al Romanticismo, sus *Cartas marruecas* pueden considerarse manifiesto antecedente de la sátira social de Larra. De Cadalso acierta a decir *Azorín* que «inaugura lo que podemos llamar *patriotismo reflexivo*» [7]. Cadalso es un pensador obsesionado por preocupaciones inmarcesibles, permanentes, que resultan todavía actuales. Una de sus motivaciones, acaso la más constante, es la que tiende a una noble formación del carácter del hombre. Otra, su patriotismo acendrado: «El amor a la patria es ciego, como cualquier otro amor», dice, y en efecto, aunque perciba su decadencia, ama a España entrañablemente, anticipándose a Larra, a quien se asemeja por tantos conceptos, en especial por lo

que se refiere a su formación en el extranjero, en donde ambos se ponen en contacto con nuevas formas de vida superiores y en donde les nace, acaso por reacción, su exaltado amor por lo español intransferible. Su desenvuelta sátira y su discreta censura de las costumbres, de los vestidos, del lenguaje galicista, de la *donemanía* (como llama a la manía del *Don*) y de tantas y tantas convenciones y formulismos sociales, pueden ofrecernos una idea graciosa y animada del tiempo en que vive, pero en el fondo de todo esto hay una cierta amargura, que mana de su afán de mejoramiento español.

Otro de estos escritores es el canario José Clavijo y Fajardo (1726-1806), autor de una publicación periódica y personal, *El Pensador* (Madrid, 1762-1767) (que también se publica con el título *El Pensador Matritense* [8]), trasunto de *The Spectator* de Addison, y acaso del *Spectateur français* de Marivaux [9], y al que se recuerda ligera e incidentalmente por sus ataques a la representación de los autos sacramentales, pero del cual se desconoce su fecunda y total labor, que comprende variadísimos escritos y, sobre todo, animados cuadros de costumbres. Rara vez se cita a Clavijo y Fajardo como costumbrista [10], y, sin embargo, si queremos conocer la vida íntima del setecientos, con sus petimetres de uno y otro sexo, sus cortejos, sus peluqueros entrometidos, sus engreídos pedantes, todas las menudas incidencias de la vida social, será preciso recurrir a muchas de sus sabrosas páginas, que se completan con la interpretación plástica que nos ofrece don Manuel de la Cruz, en sus estampas de la *Colección de trajes de España.*

Clavijo ejerce una evidente influencia en varios escritores de su tiempo, tales el zaragozano Juan Christobal Romea y Tapia, que bajo el anagrama de *don Vicente Serraller y Amor* publica *El escritor sin título, traducido del español al castellano...* (Madrid, 1463), en el que defiende la legitimidad del auto sacramental, aunque su interés literario se cifre en varios de sus capítulos, de fresca y vivaz descripción del vivir contemporáneo, como la *Carta de un señor qué sé yo quién que da cuenta del desarreglo de su casa, los despilfarros de su mujer, estafas, visitas, modas, y todo el tren que tiene sembrado el abuso*, o doña Beatriz Cienfuegos, que publica *La pensadora gaditana* (Madrid, 1763), libro que continúa la intención divulgadora, moralizante, y sobre todo satírica y costumbrista de *El Pensador*, si bien con menos alientos.

Un raro escritor del XVIII es Ignacio de la Erbada, autor de *Los fantasmas de Madrid* y *Estafermos de la Corte* (Madrid, 1761), en el cual, a vueltas de morosas digresiones de carácter moral y ascético, se hallan algunos capítulos de aguda observación directa, como el titulado *Los hipócritas de la Corte.*

El suave espíritu de reforma, benéfico, filantrópico, de los ochocentistas, que Moratín lleva más tarde a la escena, quizá aparezca representado más que por los anteriores, por otros prosistas de la época, apenas conocidos, casi olvidados, aunque dignos de tener en cuenta en la revisión total que debería hacerse de este período de nuestra literatura y que nos revelaría originales vislumbres y valiosos anticipos.

Muy expresiva de su tiempo es la revista *El Duende especulativo sobre la vida civil* (Madrid, 1771), que redactaba un Juan Antonio mercadal, de la cual bastaría recordar sus artículos *Galanteos y matrimonios a la moda*, *Sobre los cafés*, *Adornos y peinados de moda*, *Desgracias a la moda* y *diversiones de nuevo carácter* o *El punto de honor a la moda*, que, si bien de factura desigual y ampulosa sintaxis, en un lenguaje empedrado de galicismos, nos ofrecen curiosas estampas dieciochescas al describir con minuciosa complacencia las costumbres y modas femeninas, al retratar una donosa tertulia literaria, al presentarnos con gracejo los cambios que se operaban en el modo de ser y de actuar de la sociedad de su tiempo. Por otra parte, estos ensayos, como algunos otros que figuran en la revista, son del mayor interés por lo que se refiere a la influencia

de Quevedo en la literatura de este siglo, tan marcada en Torres Villarroel y Gómez Arias, por ejemplo.

En otras publicaciones periódicas, como la revista *El Censor* (Madrid, 1781 a 1787), que dirigían los abogados LUIS CAÑUELO y LUIS PEREIRA, donde se da cabida a los más varios temas de vaga e hinchada exposición, y en los que el influjo enciclopedista es patente, o a tendenciosas polémicas, como la que sostiene contra Forner — que a su vez arremete contra sus redactores en varios de sus folletos —, por fortuna afloran aquí y allá, aunque de tarde en tarde, felices islotes costumbristas, que son un respiro y un descanso entre tantas y tan continuadas divagaciones doctrinarias. El *Reglamento sobre el uso de los perros de falda* (tomo I) o la carta que alude a la ciega admiración de los provincianos por Madrid (tomo III), entre otros capítulos, redimen a *El Censor* de tanto fárrago y presunción.

Una revista similar, *El Corresponsal del Censor*, que hasta en lo tipográfico es un calco de su modelo, comienza a publicarse en 1787, el mismo año en que cesa de salir a la luz *El Censor*, y alcanza hasta el cuarto tomo. Sus capítulos o cartas dedicados a reflejar las costumbres contemporáneas son más frecuentes. Aparece publicada como anónima, pero su autor resulta ser [11] un oficial de milicias asturiano, llamado don SANTOS MANUEL RUBÍN DE CELIS Y NORIEGA, que malgasta su ingenio en anodinas polémicas con otros escritores de su tiempo, publica una continuación de *Los eruditos a la violeta*, de Cadalso [12] y una *Colección de pensamientos filosóficos, sentencias y dichos grandes de los mas celebres poetas dramáticos españoles* (1786), prologada por Forner [13]. La andadura de la prosa es en Rubín de Celis menos lenta, menos enfadosas las disquisiciones que en *El Censor*, y los aciertos descriptivos son también más abundantes. Hay en él atisbos de gran escritor, y así han sabido apreciarlo las gentes de letras posteriores a él. Que Moratín la había leído con provecho, nos lo demuestra la *Carta XI*, publicada en 1787, sin duda clarísimo antecedente de *El sí de las niñas*, publicado en 1806, o sea diecinueve años después. Mesonero Romanos le recordará cincuenta años más tarde, en *Panorama matritense*, lo que prueba que su sátira cordial conservaba todavía un valor de permanencia y actualidad.

Puramente literario, sin ínfulas reformistas y trascendentales, es un pequeño libro titulado *Madrid por adentro y el forastero instruido y desengañado, escrito por un ingenio de esta Corte* (Madrid, 1784), en el cual su autor se limita a ofrecernos un alegre y movido trasunto del Madrid de su época, haciéndonos pasear por la Puerta del Sol o por el Prado y entrar al corral de la comedia, y a que desfile ante nosotros una variadísima gama de tipos y modos de vivir.

Los años finales del siglo XVIII se caracterizan por un gran hervor polémico y crítico, que se manifiesta en numerosos libros y libelos de la más varia índole, fomentados todavía al tomar incremento las variadísimas publicaciones hebdomadarias, ya sean personales o colectivas. Puede decirse que nace en esta época la prensa periódica, aunque con carácter crítico, político y literario, más que propiamente informativo. Los escritores de entonces pretenden reformarlo y mejorarlo todo, incluso las costumbres, y a este fin arremeten, unas veces airadamente, otras valiéndose de la ironía contra novedades y abusos, excesos y ridiculeces.

Ocultos en el fárrago editorial de los últimos años del setecientos, perdidos en libros de difícil hallazgo o en publicaciones apenas conocidas, se encuentran aquí y allá agridulces frutos de encantadora espontaneidad, que son un fiel retrato de la sociedad y el ambiente. Tal es el caso del *Correo de los Ciegos de Madrid* (1786-1791), que a partir de 1787 se titula *Correo de Madrid*, o del *Diario de Madrid* (1788), donde pueden encontrarse páginas costumbristas de interés.

En el *Diario de las Musas* (1790-1791) son más abundantes estas muestras descriptivas, y, entre todas, las que se titulan *Carta del manchego industrioso*,

Cosas más memorables que observé en Madrid o Carta sobre el Rastro de Madrid, típicas estampas en las que se describen una curiosa especulación de pisos amueblados, una fiesta de toros, una función de ópera, las torturas de los petimetres para ir vestidos a la moda, el Rastro por la mañana, con su compra y venta de objetos de dudosa procedencia. Sus autores, iniciando una norma que se ha de generalizar en el costumbrismo, se ocultan bajo seudónimos como *El Impertinente, Farruco Alonso, Juan de Martos*.

De una revista provincial, *El Semanario de Salamanca* (1794-1795) debe recordarse al menos un curioso artículo, *El estudiante que acaba de llegar a Salamanca*, firmado por *Chupa-cirios*, que es un feliz diseño del mundillo que el autor contempla en el Paseo Nuevo.

A finales de siglo se publica una graciosa pintura de costumbres, que lleva el largo título de *El Libro de Moda en la feria, que contiene un ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo Cuño, y los Elementos o primeras nociones de la ciencia Currutaca: Escrito por un filósofo currutaco.* (Madrid, 1795) [14], que aparece firmado por *Don Preciso*, seudónimo que Menéndez Pelayo [15] identifica con el escribano vizcaíno JUAN ANTONIO ZAMACOLA [16]. Sus páginas son una fina y buída sátira de las exageraciones y extremos a que conducían las modas de la época, con lo cual venimos en conocimiento del modo de vivir de aquellos que entonces se consideraban elegantes [17].

El siglo XVIII, tan afrancesado en apariencia, fenómeno bastante perceptible en un estrato social elevado, como el que refleja el libro de Zamácola, no lo fué tanto como pudiera creerse en cuanto al pueblo bajo y a la burguesía acomodada, ni tampoco por lo que se refiere a la literatura, en la cual se ha estudiado al por menor la influencia francesa, habiéndose olvidado, en cambio, las reacciones españolistas. A la oposición manifestada por los escritores más conocidos contra la importación de usos extraños a nuestra idiosincrasia, hay que añadir los trabajos de estos costumbristas anónimos, que se consagran a zaherir y poner en evidencia todo lo altisonante y ridículo de las modas ultrapirenaicas.

Ahora bien, las épocas literarias se compaginan difícilmente con una rígida cronología, y así ha de entenderse que el siglo XVIII, en cuanto concepto literario, traspasa sus propios límites, y llega hasta bien entrado el siglo siguiente, casi pudiera decirse hasta el año 1830, fecha en que, poco más o menos, se inicia el Romanticismo en España, y con él un nuevo período de cultura.

Por ello, deben ser incluídos en el costumbrismo del setecientos, diversos artículos publicados en *El Regañón General o Tribunal catoniano de Literatura, educación y costumbres* (1803-1804), como la *Carta que nos ha remitido el viejo verde* o *La tertulia*, firmados por *Diógenes*, que merecen ser salvados del olvido, del mismo modo que *La ciencia del pretendiente o el arte de obtener empleos*, publicado en *Minerva o el Revisor General* (1817), afortunada síntesis de las habilidades y triquiñuelas que el pretendiente ha de poner en práctica para lograr sus propósitos.

Ya muy avanzada esta etapa, se publica en Madrid el *Correo Literario y Mercantil* (1828-1833). A partir de sus primeros números, aparece en sus páginas con cierta periodicidad, una sección titulada *Misceláneas críticas. Costumbres de Madrid*, firmada con el seudónimo de *El Observador*, que Le Gentil [18] cree ser el usado por don MARIANO DE REMENTERÍA Y FICA. Entre estos artículos destacan *Sobre la voz lechuguino y sus consecuencias* (1828), defensa irónica de los jóvenes a la moda, o *Una casa en el barrio de las Platerías* (1828), abigarrado desfile de vecinos, que pudiera considerarse germen de las escenas que más tarde pintará Mesonero y de los grandes cuadros ciudadanos de Galdós, tan enamorado de este barrio.

De mucho interés como antecedente posible del costumbrismo madrileñista posterior debe ser recordado un breve librillo, *Una tarde de paseo por el Salón*

del Prado (Madrid, 1828), que aparece firmado por las iniciales *D. J. A. X. y F.*, y en el cual, a la vista de los supuestos paseantes, se arremete contra los usos en boga.

Un necesario complemento de la interpretación literaria de este período, vienen a ser las series de tipos populares publicadas por los grandes dibujantes de la época, como son la *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España, principiada el año 1801*, en la cual las láminas de Vázquez y sobre todo de Antonio Rodríguez nos ofrecen graciosos trasuntos del natural, de un valor documental inapreciable; la de *Trajes de España*, dibujados por Rivelles, y los deliciosos *Gritos de Madrid*, en los que Gamborino representa con gran vivacidad expresiva los vendedores populares del Madrid de entonces.

Con Montgomery [19], puede sintetizarse que el movimiento costumbrista del siglo XVIII es típicamente español en tono y contenido, habiéndose desarrollado independientemente, con producción regular e ininterrumpida desde 1750 a 1830, si bien a partir de esta fecha, hasta mediados de siglo, se mezcla con una corriente similar importada de Francia.



BREVE TRATADO DE LOS PASSOS
DEL DANZAR A LA ESPAÑOLA,

QUE OY SE ESTILAN EN LAS SEGUIDILLAS,
Fandango, y otros Tañidos.

Tambien ſirven en las Danzas Italianas, Franceſas, è Ingleſas, ſiguiendo el compàs de la Muſica, y las figuras de ſus Bayles.

CORREGIDO
EN ESTA SEGUNDA IMPRESSION
por ſu Autor Pablo Minguet, Gravador de Sellos, Laminas, y Firmas.

Con Licencia: En Madrid, en la Imprenta del Autor. Año 1764.
Vive frente la Carcel de Corte, encima de la Botica, donde ſe hallara eſte, y todas ſus Obras, y en las Gradas de S. Phelipe.

Portada del «Breve tratado...», de Pablo Minguet (Madrid, 1764).



Grabado de la obra «Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos», por Pablo Minguet (Madrid, 1752-54).



Ramón de la Cruz, grabado (Madrid, Biblioteca Nacional).

NOTAS

[1] Véase el planteamiento de esta tesis en nuestros *Costumbristas españoles* (Madrid, Aguilar, I, 1950), págs. XII-XIV.

[2] A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Formación y elementos de la novela cortesana*. Discurso de ingreso en la Real Academia Española (Madrid, 1929).

[3] Véase B. SÁNCHEZ ALONSO, *Los avisos de forasteros en la Corte*, en *Rev. de la Bibl., Arch. y Mus. del Ayunt. de Madrid* (1925), II, págs. 325 y ss.

[4] Véase BLANCO GARCÍA, *La literatura española en el siglo XIX* (Madrid, 1909), I, páginas 90 y ss.

[5] Véase la posición de Larra a este respecto en *Costumbristas españoles*, I, págs. LXXVI, y siguientes.

[6] Artículo sobre el *Panorama matritense*.

[7] Prólogo a la edición de *Cartas Marruecas* (Madrid, Calleja, 1917), pág. 9.

[8] Conocemos dos ediciones de Barcelona: una, sin año, en cinco volúmenes, y otra en seis (1773-74).

[9] Véase H. PETERSON, *Notes on the influence of Addison's «Spectator» and Marivaux's «Spectateur Français» upon «El Pensador»*, en HR *Hispanic Reviw* (1936), IV, 256-263.

[10] Anotemos la excepción de DON JOSÉ R. LOMBA Y PEDRAJA que le considera como tal en sus *Cuatro estudios en torno a Larra* (Madrid, 1936), pág. 3.

[11] Véase EMILIO COTARELO Y MORI, *Iriarte y su época* (Madrid, 1877), págs. 319 y ss.

[12] Véase J. A. TAMAYO, Prólogo a la edición de *Cartas Marruecas*, de Cadalso (Madrid, *Clásicos Castellanos*, 1935), pág. 35.

[13] CLIFFORD MARVIN MONTGOMERY, en *Early Costumbrista writers in Spain, 1750-1830* (Filadelfia, 1931), le atribuye también, a través de las referencias de Gallardo, el libro *Los primeros veinte y cuatro días del cortejo* (1768), y asimismo, de acuerdo con una cita de Sempere y Guarinos, el haber sido director de *Discursos políticos y morales*.

[14] Conocemos otra edición de Córdoba (1796) y una tercera de Madrid (1796).

[15] *Historia de las ideas estéticas* (ed. 1940), pág. 657.

[16] Este Juan Antonio Zamácola, que con tal vivacidad y gracia ridiculiza a los «elegantes» de su época, es asimismo autor de una obra de carácter totalmente opuesto, que se titula *Tribunales de España. Práctica de los Juzgados del Reyno* (Madrid, 1806) y una «extravagante *Historia de las Naciones Bascas*» (MENÉNDEZ PELAYO) y asimismo de varios tratados de danza, íntimamente ligados al *Libro de Moda en la feria*, como son *Elementos de la ciencia contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas, y Madamitas de nuevo cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas, por sí solos o con las sillas de su casa...* (Madrid, 1796); *Carta de Don Preciso con la respuesta de Don Currutaco y ordenanzas para los bayles de contradanza currutaca*, y *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra* (Madrid, 1805), libro del que debe existir edición anterior.

[17] Al siguiente año de su publicación, aparece en Barcelona una curiosa réplica de este libro, firmado por Francisco Sanponts, titulada *Defensa de los currutacos, pirracas, madamitas del nuevo cuño, y señoritos de ciento en boca, en XII conclusiones Currutacas, con una nueva invectiva contra el nuevo Filósofo Currutaco, que está pronto a defender Don Adonis Ginge en el público Teatro de la Rambla de esta ciudad... Dala a luz Don Serapio Amansi* (Barcelona, 1796).

[18] GEORGES LE GENTIL, *Les Revues Littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX[e] siècle* (París, 1909), págs. 17 y ss.

[19] *Op. cit.*, pág. 90.

GÉNEROS MUSICALES DE TRADICIÓN POPULAR Y OTROS GÉNEROS NOVÍSIMOS

por

JOSÉ SUBIRÁ

LA TONADILLA ESCÉNICA

Fuentes y bibliografía

Aquellos géneros musicales de tradición popular por su abolengo, que se popularizaron al perder su entonamiento primitivo, o que ofrecerán una novedad insospechada, y que adquirieron durante unos lustros preponderancia en todas las escenas españolas, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII, se reducen a cuatro: tonadilla escénica, sainete lírico, zarzuela y melólogo. No es mucho lo que de ellos se sabía en concreto, si se exceptúa el género zarzuelístico; y aun acerca del último las noticias eran tan vagas como inconsistentes. Para conocerlos a fondo se imponía examinarlos bajo su doble faz, pues los constituían dos elementos consubstanciales: letra y música. Puesto al margen uno de esos dos elementos el juicio que inspirasen resultaría deficiente y falseado.

Por fortuna ese caudal artístico, procedente de los coliseos madrileños del Príncipe y de la Cruz se ha conservado en su mayor parte, y no a través de publicaciones impresas, sino, en muchísimos casos, por no decir los más ofreciendo a los estudiosos los manuscritos originales que sirvieron para la representación de aquellas obras, acompañándolos con frecuencia las censuras religiosas y civiles epilogadas con la licencia del Corregidor para que se pudiesen representar las respectivas obras. Por desgracia — y esto nos ofrece la contrapartida — los desdeñaron o dejaron de tomarlos en consideración la mayor parte de los investigadores. El maestro Francisco Asenjo Barbieri, esclarecido musicólogo, los conocía a fondo y además recogió numerosos datos en relación con esas manifestaciones escénicas; escritos de su puño y letra, aunque sin formar un cuerpo orgánico, a su muerte los acogió la Biblioteca Nacional de Madrid, cuya sección de Manuscritos custodia esa valiosísima información histórica. Contestando Marcelino Menéndez Pelayo a Barbieri, el día en que éste ingresó en la Academia Española, decía: «Cuando el señor Barbieri termine la historia que está escribiendo de nuestra Música y teatro popular durante el siglo XVIII, sabremos a punto fijo quienes fueron los que él da por sus precursores y maestros...» En vez de esa Historia que tan beneficiosa hubiera sido para el claro conocimiento de nuestra cultura literario-musical, dejó Barbieri numerosos materias que ayudan a reconstruirla cuando, además, se consultan y compulsan las fuentes originales guardadas en la Biblioteca Municipal de Madrid.

Emilio Cotarelo y Mori trató el asunto desde el punto de vista literario, con lucidez y conocimiento bien notorios, en varios libros, y muy especialmente en sendas monografías sobre la Historia del Arte escénico en español, dedicadas a María Ladvenant y Quirante, a María del Rosario Fernández (conocida por *La Tirana*), y a Isidoro Máiquez. Felipe Pedrell lo trató desde el punto de vista musical principalmente en sus volúmenes *Teatro Lírico español anterior al si-*

glo XIX, donde incluyó transcripciones de algunas obras musicales. También trató con cierta prolijidad esta materia Rafael Mitjana en el volumen *Espagne* de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, obra editada en París bajo la dirección de A. Lavignac. Joaquín Nin presentó versiones diestramente revestidas de algunas piezas tonadillescas en sus dos colecciones *Classiques Espagnols du Chant*, editadas por Max Eschig en París. Julio Gómez es autor de una tesis doctoral titulada *Don Blas de Laserna, Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero*, la cual se puede leer en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, y de la cual se ha hecho una segunda edición incluída en la obra *El músico Blas de Laserna* escrita en colaboración con José Luis de Arrese, y Eduardo Aunós, que forma parte, como volumen quinto, de la «Biblioteca de Corellanos ilustres.»

Mi labor investigadora de varios años en la Biblioteca Municipal de Madrid centró parte grande, aunque no absorbente, de mi atención analítica en el examen literario-musical de los fondos tonadillescos allí existentes, con un total de dos mil obras en números redondos. Tras esto emprendí el estudio histórico-sistemático de esas obras examinando también otras fuentes complementarias, especialmente las que del hogar de Barbieri pasaron a la Biblioteca Nacional hace ya cerca de medio siglo. Fruto de esas perseverantes labores fué mi obra *La Tonadilla Escénica*, porque implanté el adjetivo «escénica» para distinguir esta manifestación teatral de otras manifestaciones que recibían el título genérico de «tonadilla». Tuve la fortuna de que la Real Academia Española se interesara por mi estudio y lo incluyese entre sus publicaciones, formando tres copiosos volúmenes: I. *Origen e historia* (1928), II. *Morfología literaria y morfología musical* (1929), III. *Transcripciones musicales y libretos* (1930), y la misma Academia me publicó en 1932 otro volumen complementario bajo el epígrafe *Tonadillas teatrales inéditas*. Un resumen de mis investigaciones se publicó también en 1932 en la «Colección Labor» bajo el título *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*. De ello me ocupé muy extensamente, aportando material gráfico hasta ahora inédito, en mi *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* publicada por Salvat editores en 1953. También traté el tema de mi discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes (1953) titulado *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella*. Merced a estos trabajos, hay la tonadilla escénica ha sido reivindicada en nuestro país y ensalzada fuera de él, viéndose con justicia en ese género lírico la auténtica ópera cómica española del siglo XVIII, y habiéndolo reconocido así los más eminentes musicólogos extranjeros.

Su origen y evolución

Antiguo arraigo tenían en nuestro idioma las voces «tonada», «tono» y «tonadilla», empleándoselas para designar canciones sueltas. La tonadilla escénica no deriva de esas «tonadas», ni de los «cuatro de empezar», ni de las zarzuelas instauradas por Calderón, ni de los entremeses, bailes cantados y bailes entremesados del siglo XVII, ni de los intermezzi italianos, ni de las «princesas» o «bailes de bajo» tan corrientes durante la primera mitad del siglo XVIII. Al promediar este siglo, los entremeses formaban parte de las representaciones, ya intercalados entre los actos de cada jornada, ya al final de la misma; y esas obras menores solían terminar con un número cantado. Mas luego, tal apéndice adquiere mayor volumen, se articula dentro de una acción teatral y concede preponderante papel a la música. Así nace la tonadilla escénica. Las fases de su desenvolvimiento, tal como las hemos percibido con suma nitidez en nuestras

investigaciones, fueron cinco. La primera (1751-1757) marca la transición de la pieza musical conclusiva a la afirmación de una personalidad propia, y su principal compositor es el «músico» de compañía Antonio Guerrero. La segunda (1757-1770) muestra la afirmación de un organismo literario musical con plena vida; se nutre del espíritu popular, y lo enaltece o lo satiriza. Su principal cultivador, Luis Misón, dió independencia definitiva a ese género teatral; elevó su nivel estético, inició y encauzó aquel fruto juvenil; contribuyen a ese desarrollo otros músicos más, especialmente Antonio Guerrero, Pedro Aranaz, José y Antonio Palomino, Pablo Esteve, Manuel Pla, Juan Marcolini, Ventura Galbán, Antonio Rosales y Jacinto Valledor. La tercera etapa (1771-1790) representa la madurez y el apogeo; la tonadilla, como dice Iriarte en su poema *La Música*, llega a ser «a veces todo un acto — según su duración y su artificio». Rige ahora un aquilibrio ponderado; se impone una acción más lógica y se exhibe más riqueza de ergumentos; pero empieza a infiltrarse ahí la influencia musical italiana, aunque la letra sigue prodigando cuadros de costumbres madrileños, regionales y a veces extranjeros o exóticos. Laserna y Esteve adquieren la categoría de «maestros compositores» como empleados municipales, por decirlo así; a varios de los cultivadores musicales antes citados se unen ahora algunos más; Fernando Ferandiere, Pablo del Moral, Mariano Bustos, Presas, Laporta, Ferrer, etc. La cuarta etapa (1791-1810) intensifica la hinchazón artificiosa ya iniciada en las postrimerías del tercer período; privan la ampulosidad en la forma literaria, el virtuosismo vocal a la italiana en la música; el aburguesamiento en los asuntos, la gravedad en lo sentencioso. Se escriben lamentaciones sobre esa desnacionalización que había acabado con el gracejo nacional. Muerto Esteve, producen más tonadillas Laserna, que imitará el estilo italiano, Moral, Abril, Álvarez Acero, el italiano Francesconi, y eventualmente el más tarde famoso tenor de renombre universal Manuel García. La quinta etapa (1811-1850) es la del ocaso y del olvido; si se representan tonadillas, es de un modo incidental, y el teatro abandona ese género, como en el siglo anterior había abandonado el auto sacramental típicamente español, aunque hizo aquello por otras causas, pues ninguna prohibición legal impidió el cultivo de la producción tonadillesca.

Eran anónimas las letras de casi todas esas obras, aunque se imprimieron algunas con los nombres de sus autores; especialmente don Ramón de la Cruz y don Tomás de Iriarte; pero consta, por los autógrafos y por los recibos, que también las compusieron algunos ingenios (Luciano Francisco Comella, que tal vez fué su más fecundo y perseverante proveedor; Luis Moncin, Gaspar Zavala, Antonio Bazo, Vicente Rodríguez de Arellano, etc.) y en algunos casos los mismos compositores (Misón, Marcolini, Rosales, Esteve y Laserna). Las había a solo, a dos, a tres, a cuatro, o generales, como se las denominaba según el número de actores requeridos para la representación, y eran «tonadillas generales» aquellas que hacían intervenir cinco cantantes o más. Debemos advertir que los cuadros de compañía se formaban con partes de declamación y partes de cantado, y que también estas últimas declamaban en ciertas obras, especialmente haciendo el papel de «graciosos» de uno y otro sexo, porque la tonadilla no estaba reservada para el personal femenino. Tuvo tal difusión ese género, que de los teatros del Príncipe y de la Cruz (únicos existentes en Madrid si se descuentan los Caños del Peral, reservado por lo común a la ópera) pasaban a las escenas de toda España; e incluso en otras ciudades como Barcelona, Valencia, y Cádiz, los músicos de compañía escribieron la parte musical de obras pertenecientes al mismo género. No había entonces en Madrid teatros plebeyos, aunque, partiendo de este error, ha llegado a decirse, extraviadamente, que para ellos se reservaba la tonadilla como cosa baja, siendo así que por centenares pasaban las mejores tonadillas al Palacio Real y a los Sitios Reales, donde eran gustadísimas del auditorio más selecto, debiéndose añadir, con respecto a sus intérpretes, que al-

gunos — como Lorenza Correa y como Manuel García, el padre de la Malibrán y de la Viardot — pasaron de los coliseos madrileños a los principales teatros de ópera italianos y franceses.

Privó durante largo tiempo la tonadilla tripartita, constituída por tres secciones diferentes — entable o introducción, cuento o asunto y seguidillas epilogales — sin perjuicio de intercalar trozos que servían de transición a cada una de las dos últimas secciones referidas. En las tonadillas «a solo» el «entable» servía para que la intérprete hiciera su presentación, exornándola a veces con siluetas autobiográficas, y anunciara la idea o asunto elegido; el «cuento» desarrollaba la idea elegida efectuándolo en forma narrativa y satírica las más de las veces; el final glosaba el asunto, amplificándolo o concretándolo según los casos, y solía rematarse con frases de despedida del auditorio en general o de sus «apasionados». En las tonadillas a dúo o para mayor número de personajes, el diálogo permitía mayor animación que el monólogo. Entre la exposición somerísima y el desenlace sencillo, la parte central solía inspirar sátiras aceradamente críticas o grotescamente burlonas. Las tonadillas «a tres» y «a cuatro», merced a su gran amplitud, ofrecían una libertad expansiva mucho más notoria. Y la complicación subía de punto en las «tonadillas generales», que eran verdaderos juguetes líricos de acción jugosa y gracejo chispeante. Cuando la tonadilla escénica va camino de su ocaso, paulatinamente se libra de aquella traba morfológica inspirada en el plan tripartito y viene a ser una especie de ópera cómica con número variable de piezas, que en algún caso rebasaban la decena, presentando «arias», «dúos», «tercetos», «cuartetos» y también concertantes, sin perjuicio de intercalar breves «parolas» o declamados como sucedía entonces en la ópera cómica francesa y desde antiguo venía sucediendo en la zarzuela española. Los libretos presentaban a veces denominaciones morfológicas muy significativas. Era frecuentísimo el vocablo «coplas» para designar la parte central de la obra, cuando se cantaban ahí varias estrofas sobre una melodía común. Al número que preparaba la pieza final de la obra se lo denominó a veces «finalito». Los ejemplos podrían multiplicarse.

Adquirió tal preponderancia el plan tripartito, que don Tomás de Iriarte lo mantuvo incólume al escribir varias tonadillas cuya letra figura en las *Obras Completas* de este vate músico y en la Colección Rivadeneyra. Si las tonadillas eran breves, se las consideraba como «juguetes líricos». Si estaban constituídas por yuxtaposición de aspectos caprichosos, se las denominaba «miscelaneas» cuando requerían un solo actor, y se las denominaba «Tonadillas de pasos» si entraban en la representación numerosos personajes sin proseguir la acción y aun sin existir conexión de asuntos, como en las revistas. Entonces la palabra «coplas» — siempre en plural — tuvo una significación más amplia que hoy la palabra «copla» en singular. Durante la época de plenitud, a la copla antecedía un recitado en versos endecasílabos o silva, para preparar al auditorio. El tomo II de mi obra *La Tonadilla Escénica* (páginas 198 y siguientes) presenta un cuadro analítico de las formas métricas empleadas en las «coplas», con sus anáforas, letrillas, estribillos, etc., que van desde la simple cuarteta romanceada hasta la estrofa de ocho, de nueve y aun de once versos. Durante algún tiempo era usual que las «coplas» rematasen con unas «boleras». En las tonadillas para varios personajes el diálogo de las «coplas» se repartía equitativamente con arreglo a ciertas normas distributivas, para que los diversos cantantes pudieran lucirse por igual.

Las «seguidillas», durante varios lustros, aparecieron como número final de las tonadillas escénicas, de un modo casi exclusivo, sin perjuicio de que antes se hubieran introducido también en la misma pieza teatral otras seguidillas con música diferente. La variedad de tales seguidillas es desconcertante. Recordemos algunas denominaciones recogidas en esa producción lírica: «Seguidillas amar-

teladas». «seguidillas de miscelánea», «seguidillas majas», «seguidillas serias», «seguidillas de ciego». Si el asunto lo requería, se las cantaba en lengua catalana, en francés chapurreado, en italiano burlesco, o mostrando frases entonadas por moros que pretendían cantar en castellano, etc. Por su métrica ofrecían variables casos, pues a la seguidilla propiamente dicha, de cuatro versos y estribillo, añadían con gran frecuencia tarabillas o interpolaciones, ya monosilábicas, ya constituídas por una frase completa; y además empalmaban, antes de su repetición, con otras formas métricas. Tras la forma unitaria, que era la tradicional, prodigóse otra tripartita, que esquemáticamente podríamos calificar de tipo ABA, cuyo sección central no tiene nada que ver con el carácter ni el espíritu de la seguidilla. Entre esas intercalaciones dentro de una misma seguidilla las hay tan contradictorias como aquellas que los libretistas y compositores denominaban «minué», «pastoral amorosa», «marcha», «canción alcarreña», «caballo», «tirana», «coplas», «fandangos», «alemanas», «alemandas», «cumbé» y otras más, siempre a tono con la naturaleza del asunto o la oportunidad del argumento.

Durante la época decadente de la tonadilla escénica la seguidilla debió de causar hastío a fuerza de repetirse, aunque en formas siempre variadas; y los autores dejan de producir epílogos seguidillescos, poniendo en su lugar «tiranas», «polacas» y otras conclusiones citadas bajo la sencilla denominación «final». Las «tiranas», especialmente, adquirieron resonante boga por duquier, y lo mismo que las seguidillas epilogales, intercalaban otros moldes estróficos, especialmente «coplas», concediendo en ciertos casos gran importancia a lo puramente onomatopéyico. También chapurreaban tiranas unos franceses en alguna obra tonadillesca, y en otra se las cantó con texto inglés, por ser de la respectiva nacionalidad alguno de los personajes. Cuando cantaban la «tirana» varios interlocutores, los versos se repartían equitativamente entre los intérpretes. La parte coreográfica en algunas obras constituía un aditamento obligado a la acción cantada.

La «polaca» representa finalmente una novedad que acabará imponiéndose con monótona reiteración, y allí la correspondiente letra presentaba una moraleja deducida de la acción correspondiente. El virtuosismo vocal italiano influyó a fines de siglo sobre los compositores españoles al poner en música composiciones teatrales del género que venimos examinando, y en particular pagó ese tributo la «polaca», considerada musicalmente, pues como dice una estrofa de la tonadilla *El último que llega*, con música de Laserna,

Mató a la seguidilla
la aria italiana,
y ésta ha sido despojo
de la tirana.

Esto se afirmó para que lo oyese un público bien convencido de tal verdad, y se afirmó usando para dicha declaración el molde seguidillesco, pues no se lo podía borrar del todo, aunque en esa época decadente le adosasen una melodía que rezumaba todo el virtuosismo vocal de Cimarosa, Paisiello y otros operistas italianos de la segunda mitad del siglo XVIII, cuya creciente invasión en el teatro de los Caños contribuyó a la desespañolización de ese aquel género eminentemente nacional. El daño subió de punto cuando, en virtud de una Real Orden de 1800, se prohibió representar y cantar en los teatros de nuestro país como no fuera con letra castellana y por intérpretes españoles de nacimiento o de naturalización, con lo cual aquellos mismos cantantes de tonadillas, adiestrados ya con estas obras para el despliegue de volatas, incorporaron a su repertorio las óperas italianas más importantes, divulgándolas en traducciones llenas de ripios, para que a un buen lenguaje italiano le sustituyera un lenguaje castellano tan incorrecto como torpe. Y eso acabó definitivamente con la tonadilla española.

EL SAINETE

Su significación literaria

Pudo lucir el sainete un prestigioso abolengo, aunque antes del siglo XVIII su denominación más usual era esta otra: entremés. Tras las piececitas menores de los primitivos, entre los cuales resalta Lope de Rueda, con sus «pasos» llenos de vida, cultivan ese género los más insignes literatos, y muy especialmente Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca.

Atinadamente se han comparado algunas de esas obritas con los mejores aguafuertes de Goya, y esto que, relacionado con la literatura dramática de la primera mitad del siglo XVII, parece un anacronismo indisculpable, adquiere plenísima vigencia, si establecemos el parangón con las producciones teatrales de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando son contemporáneos absolutos el gran pintor aragonés y el costumbrista madrileño don Ramón de la Cruz. Baste recordar *El juez de los divorcios* cervantino, entre los entremeses del siglo XVII, para que se advierta cuánto interés logró despertar esa manifestación artística, con la cual se amenizaban los intermedios entre los diversos actos de las tres jornadas o actos en que venía dividida la comedia clásica invariablemente, una vez asentado este plan morfológico.

Del sainete, como género literario, se ocuparon, entre otros, Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas* y Emilio Cotarelo y Mori en el estudio preliminar de su *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (en la Colección de «Nueva Biblioteca de Autores Españoles») (Madrid, 1911) y en un libro anterior del mismo Cotarelo que podremos considerar monográfico, a saber: *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico* (Madrid, 1899). También trataron la materia del conde de Schack en su *Historia de la Literatura y del arte dramático en España* (versión española por Eduardo de Mier, incluída en la «Colección de Escritores Castellanos, 5 volumen; Madrid, 1885-1887) y más modernamente Ángel Valbuena en varias obras y muy particularmente en la titulada *Literatura Dramática Española* (Barcelona, 1930).

La palabra «sainete», cual otras más del teatro literario y musical español, adquiere varias significaciones, ya simultáneamente, ya de un modo sucesivo. Al imprimir Navarreta y Rivera sus entremeses en 1640, presentó esa colección con el título *Flor de sainetes*, sin perjuicio de encabezar con la palabra «entremés» cada una de sus piezas constitutivas. Aquí no podía ser más absoluta y patente, pues, la identificación de esos dos vocablos. Con mayor amplitud en el concepto, la voz «sainete» significa también, por entonces, toda clase de piezas intermedias, como loas introductivas, intermedios, bailes (entendida esta palabra, no en el sentido que se le asigna hoy comúnmente, sino como género dramático de reducida longitud que intermediaba las representaciones de comedias, constituyéndolo tres elementos concurrentes a saber: la música, el texto cantado y de un modo específico la saltación; siendo de advertir que además de los bailes cantados en su totalidad, existían otros hablados en parte, por lo que se los calificaba como «bailes entremesados»). Esta aplicación concreta de la voz «sainete» a dicho género peculiar, antes de que éste cayera en total desuso, halla su definición aclaratoria en el *Diccionario de Autoridades* (año 1726), donde se puede leer, al definir el «baile», que era «el intermedio que se hace entre la segunda y tercera jornada, cantando y bailando, y por eso llamado así, que por otro nombre sainete». Al desaparecer los bailes, los sainetes ocuparon el puesto de ellos entre la segunda y tercera jornada, sin que entonces se distinguieran en nada de los entremeses, salvo en lo eventual y accesorio, pues cuando esas piezas menores

se colocaban entre el primer y segundo acto de la comedia, recibían el nombre de «entremés», y cuando se las intercalaba entre los actos segundos y tercero. se las denominaba «sainete». Esto es tan firme como constante. Por eso, entre los fondos manuscritos de la Biblioteca Municipal de Madrid numerosísimas piezas recibieron una de esas denominaciones genéricas, la cual fué tachada, para asignársele la otra denominación, en ulteriores representaciones, por haberse alterado su lugar al insertarla entre los actos de la obra principal. La diferencia, por tanto, ni podía ser más circunstancial ni menos inconsistente.

Constituía rasgo propio del sainete la nota graciosa, burlesca, irónica o satírica en algunos casos, picaresca o maliciosa en otros, donde se prodigaba el donaire y la agudeza cuando lo cultivaban verdaderos artistas, aunque descendiese a lo vulgar y lo plebeyo si otros comediógrafos menos hábiles o menos inspirados producían obras de tal género. Arraigó el sainete como elemento imprescindible del teatro español, y su puesto, durante las representaciones cómicas era, mutatis mutandis, equivalente al del «intermezzo» italiano — o más concretamente napolitano — en el marco de las óperas serias italianas. Esto se percibía con absoluta nitidez en la primera mitad del siglo XVIII, y así lo atestigua un hecho revelador, del cual se hizo eco mi libro *El Teatro del Real Palacio (1849-1851) con un bosquejo preliminar sobre la Música palatina desde Felipe V hasta Isabel II* (publicación del Instituto Español de Musicología, Madrid, 1950). Protegida la ópera italiana en la corte madrileña, a expensas del teatro nacional, por Fernando VI y su consorte doña Bárbara de Braganza, y dirigida artísticamente por el famoso Farinelli, proveedor de repertorios y de intérpretes, cantábanse ahí producciones de gran empaque, sin que pudieran faltar los correspondientes *intermezzi*, figurando entre estas obras menores algunas compuestas por Pergolesi, Hasse y Jommelli, como *La serva Madrona* del primero de esos músicos. Y al formarse con cada *intermezzo* un legajo para llevarlo al archivo, le adosaron un cartón a modo de tejuelo, donde un pulcro calígrafo escribió la palabra genérica «Sainete» sobre los correspondientes títulos individuales de esas variadas obras, aunque todas ellas tenían texto cantable en lengua italiana.

Entremesistas y saineteros

A la nota más o menos grave de los asuntos desarrollados en la comedia española, opuso el sainete la ligereza atractiva, el gracejo popular y el tono familiar en las variadísimas proyecciones de un costumbrismo que sacaba partido de la situación elegida en cada caso para arrancar risas o carcajadas, pues no pretendía instruir ni emocionar. En el siglo XVII es gran maestro en ese género el famosísimo licenciado Luis Quiñones de Benavente, de quien se ha dicho que aventajó al propio Cervantes en la pintura de costumbres y alcance satírico, si bien no le alcanzó en la calidad del lenguaje ni en la fuerza cómica. En el mismo siglo escriben valiosos entremeses Calderón, Quevedo, Moreto, Salas Barbadillo, Antonio de Solís, y con menor relieve literario varios más, como Jerónimo de Cáncer, Francisco de Avellaneda y Alonso de Olmedo. Ellos constituirían el antecedente obligado de otros autores que, al finalizar aquel siglo y adentrarse el siglo XVIII, acrecentaran el caudal sainetinesco, resaltando en tal dirección Matos Fragoso, Bances, Zamora y Cañizares. Estos últimos, en particular, seguían las huellas lopistas y calderonianas, con menos grandeza de inspiración y menos elevación de pensamiento, a la vez que con pronunciado artificio barroco. También cultiva ese género menor el inquieto y fecundo salmantino don Diego de Torres Villarroel. Alcanzaran talla mucho menor Francisco de Castro, cuyas obras se reunieron en cinco volúmenes, Benegasi, José Julián de Castro y los cómicos profesionales Juan Plasencia, Ignacio Cerquera y Pedro Ximénez Zamora.

Ha llegado entonces para el gustadísimo entremés o sainete una fase decadente, porque el género dramático había caído en lo grotesco y lo chacorrero, como expuso Cotarelo y Mori. Y añadió, juzgando tan deplorable situación: «Ni la seriedad cómica, ni la ironía, ni la aguda y mordicante sátira, ni aun el concepto equívoco y picaresco, eran ya frecuentes como antes. Aquel lenguaje tan vivo, aquellas frases rebosando ingenio y aquella versificación límpida y armoniosa, han desaparecido casi por completo. Todo el interés cómico se encierra en las situaciones exageradas o inverosímiles, por ser dimanadas de causas tambien inaudita so imposibles. El fracaso en los proyectos, la sorpresa o el temor, que bien conducidos y preparados, producen tres motivos cómicos buenos, llevados a la exageración por emplear medios desproporcionados o lo sobrenatural, al resolver los conflictos, no sólo no producen risa, sino hastío y desprecio. Y ésta es la razón de que el entremés fino y aceptable vaya decayendo lo mismo que el baile en los dos últimos decenios del siglo, y del aumento que adquiere la mojiganga, farsa grosera y convencional, donde se procura sólo despertar la curiosidad por lo extraño de los disfraces, bailes y músicas, quedando la poesía reducida a lugar muy secundario.»De mal en peor el daño, nuevos sainetero, a mediados del siglo, no lo remedian, antes bien lo agravan. Entre ellos sobresalían Juan de Agramont y Toledo, Nicolás González Martínez, Antonio Pablo Fernández y Antonio Benito Vidaurre, sin que ninguno merezca gran estima. Todo era tan ínfimo y desdeñable, que los «autores» (es decir, directores) de las dos compañías cómicas madrileñas de la Cruz y el Príncipe, pidieron al Consejo, en 1780 se suprimiesen los entremeses llamados de Trullo, basando su demanda en la experiencia de que disgustaban tales obras incluso al pueblo bajo. Añadían que por análogo motivo ya las habían suprimido los empresarios y directores de las demás compañías distribuídas por la nación, cantando sólo la tonadilla en el primer acto, con lo que la gente se mostraba más contenta y sus teatros aparecían más civilizados que los de Madrid. La Superioridad dispuso que desapareciese el entremés tras el primer acto, y que sólo se conservasen los mejores, tanto antiguos como nuevos, para representar una de esas obras menores tras la tonadilla que se cantaba a continuación de la segunda jornada.

El sainetero don Ramón de la Cruz

El restaurador del sainete fué don Ramón de la Cruz y Olmedilla, poeta nacido y fallecido en Madrid (1731-1794). Privaban entonces entre las personas cultas, aunque sin arraigo en el pueblo, las inclinaciones harto desmedidas a la tragedia tal como venía cultivándosela por suelo francés; mas lo que allende los Pirineos era natural, en España era postizo. Por eso, a las producciones magnas que allí hacían plausibles y necesario su cultivo se opusieron en nuestro propio solar remedos más pretenciosos que inspirados, pues nada perjudica tanto al arte comn el artificio de la servil y mal disimulada imitación. Iniciadas ya esas inclinaciones extranjerizantes por parte de nuestros dramaturgos en la primera mitad del siglo, adquieren durante la segunda mitad su máxima expansión, si no precisamente por la fecundidad de sus cultivadores, al menos por el número de éstos y por la honrosa significación que bajo algunos aspectos han dejado los más de ellos en nuestra historia literaria, como es el caso del viejo Moratín, Cadalso, Jovellanos, Cienfuegos, y más tarde el mismo Quintana. No pudiendo vencer don Ramón de la Cruz la tentación de cultivar también ese género, ya como mero traductor, ya como artista original de tragedias que pasaron sin pena ni gloria, se le puede colocar hoy en la fila de los imitadores, aunque no en la de los plagiarios. ¿Cuántos recuerdan hoy, por ejemplo, sus tragedias *Bayaceto*, *Sesostris* y *Talestris*, traducidas de Racine, Zeno y Metastasio, res-

pectivamente, o sus comedias *La Escocesa* y *La Eugenia*, traducidas de Voltaire y Beaumarchais? En cambio, ¿quién, medianamente versado en la historia literaria española no conoce *La Casa de Tócame-Roque* (cuyo primer título es *La Petra y la Juana*), *Las castañeras picadas* y esa parodia burlesca de la escuela ultrapirenaica que se titula *Manolo* y que el autor calificó diciendo que era «tragedia para reír o sainete para llorar»? Porque estos sainetes, y otros muchísimos, reimpresos con reiteración también, han legitimado ante la posteridad un glorioso renombre, no siempre reconocido en los tiempos de este gran artista, pues era obligado, entre los defensores del neoclasicismo francés, desdeñar esas obras típicas, porque para ellos solamente la tragedia merecía los honores de la admiración.

Don Ramón de la Cruz obtuvo siempre los aplausos del público en general. Sus obras, gustadísimas de los más, corrieron tanto por toda España, que él mismo publicó entre los años 1786 y 1791 diez volúmenes de su teatro, si muy imcompleto aun, también muy representativo en verdad. Se defendió allí contra las censuras que le hacían sus adversarios y formuló precisiones dignas de anotarse. Él, igual que Menandro, Apolodoro, Plauto, Terencio y los demás dramáticos de muy distintas épocas, tanto los antiguos como los modernos, cultivaba ese género porque los sainetes eran «pintura exacta de la vida civil y de las costumbres de los españoles». Según el atinado y explícito pensamiento de don Ramón de la Cruz, «no hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres... Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y San Pedro..., en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación..., digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos; si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo... Yo escribo, y la verdad me dicta». Su posición no podía ser más firme, más clara ni más concluyente.

Representaba don Ramón de la Cruz la antítesis de don Leandro Fernández de Moratín en aquella época durante la cual privaron fermentos renovadores que no lograron producir abundantes frutos ni hacer gustosos los más de ellos. A la tendencia extranjerizante, neoclásica y fría, de este literato, aquel opuso la tendencia española, popular y animada. Al espíritu reformador de éste, que entre sus colegas de inclinaciones técnicas y estéticas es el único digno de suma consideración y cuyo neoclasicismo hispánico vestido a la francesa se recibe hoy con deleite, aquél opuso un espíritu netamente racial, que halla su entronque neto y definido con los autores dramáticos castellanos de varios siglos, desde Juan del Encina hasta José de Cañizares, pasando por Lope y Calderón entre otros muchos más. Por eso las obras de don Ramón de la Cruz, según expresión formulada por Menéndez y Pelayo, «tienen el hechizo imperecedero de la verdad perseguida infatigablemente con ojos de amor, y quien busque la España del siglo XVIII, en sus sainetes la encontrará, y sólo en sus sainetes», porque al escribir don Ramón esas obras menores, «tuvo la conciencia de su fuerza y el presentimiento de su gloria». Merece la pena recoger la opinión del conde de Schack al respecto. Censuró este esclarecido historiador, hasta el extremo de considerarlo con justicia absurdo, el criterio de aplicar a esas obras menores del poeta madrileño las leyes rigurosas de la composición dramática, aunque así lo habían hecho algunos críticos españoles, puesto que habiéndose él eximido muy deliberadamente de acatarlas y seguirlas, desaparecen las faltas que en tal concepto se le imputan. «Considerándolas, pues, como lo que son y nada más — dice ese mismo autor germánico —, esto es, como cuadros verdaderos y

naturales de la vida, es preciso confesar que merecen nuestra plena aprobación por su realismo extraordinario, por su animación en la parte expositiva, por su ingenio y por su vis cómica. Aun cuando copian hechos comunes, no les falta colorido poético, revistiéndolo de él fácilmente la rica fantasía, las costumbres pintorescas y la lengua armoniosa de España, pueblo meridional al fin.» Ante estos valiosísimos sufragios de la posteridad, ¿qué importan hoy las censuras dirigidas contra el sainetero don Ramón de la Cruz por Nicolás Fernández de Moratín, Signorelli, Nifo, y aun por el mismo Iriarte en algunas de sus *Fábulas literarias*? Aquellos sainetes, junto con los grabados goyescos, muestran en nuestro siglo cómo eran en el suyo España y, muy particularmente, Madrid.

Otros saineteros

Lo que para la coronada Villa y para Castilla significaba como escritor costumbrista don Ramón de la Cruz, eso mismo representaba para Andalucía, y muy particularmente para Cádiz, la riente ciudad donde había nacido y hubo de fallecer, el apuntador y comediógrafo don Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Como ese colega insigne de quien hemos hablado ahora, González del Castillo cultivó diversos géneros dramáticos. Aunque escribió la tragedia *Numa*, como tributo pagado al neoclasicismo, radica hoy su gloria en los numerosos sainetes que dió a la escena y que han sido acogidos, con toda su obra poética — donde hay producciones de muy variada especie, incluso bellísimos sonetos y el poema *Galiada* — en tres volúmenes publicados a expensas de la Real Academia Española, con laudatorio prólogo de Leopoldo Cano, quien fijó así las cualidades de ese dramaturgo andaluz: «No se busque en la obra del sainetero: pulcritud en la elocución, exactitud cronométrica en el mecanismo escénico, ni miniaturas de personajes; sus cuadros son abocetados, pero con pincelada firme, de seguro efecto; su lenguaje, jerga andaluza sazonada con la sal gorda del modismo popular; el argumento, cualquiera cosa pequeña, pero llena de gracia; los caracteres, exagerados para ser comprendidos por los tardos de entendimiento, parecen arrancados de la realidad y en la plenitud de la vida y del donaire; y en resumen, esos sainetes de punzante ironía que transformaban el escenario en purgatorio de vicios y ridiculeces para pícaros y payos, mantuvieron en el camino de la virtud a aquel pueblo que poco después hizo de la hermosa Cádiz el emporio de la cultura y del progreso, y el baluarte de la independencia nacional».

Una vez elevado en Madrid el sainete, antes tan decaído, y elevado el nivel de la comedia de costumbres, por obra y gracia de don Ramón de la Cruz, no faltaron a éste imitadores entre sus contemporáneos, aunque distaban mucho de aproximársele no por el ingenio, ni por el donaire, ni por el espíritu que sabía recoger las escenas populares con gracia singular. Unos pertenecían a la profesión cómica, entre ellos Luis Moncín, José Concha, Félix de Cubas, Juan Ponce y José Ibarro. Otros, ajenos a ese ejercicio, suministraban para él obras, figurando diversas, entre ellos don Manuel Fermín Laviano, don Sebastián Vázquez, don José de Ibáñez, don Gaspar Zavala, don Antonio Valladares, don Vicente Rodríguez de Arellano, y por encima de todos estos don Luciano Francisco Comella (1751-1812).

Merece párrafo aparte este último autor, con sus 130 sainetes, algunos de los cuales se representaron con aplauso en Italia, según refirió Leandro Fernández de Moratín, y con sus numerosas comedias y dramas que alcanzaron popularidad inmensa en su tiempo. El anticomellismo moratiniano fué verdaderamente funesto para ese dramaturgo, digno de mejor suerte, y al cual ridiculizó Moratín en *La comedia Nueva o El Café*. Juan Hurtado y Ángel González Palencia en

su *Historia de la Literatura Española*, emiten acerca de Comella un juicio que juzgamos interesante reproducir: «Tenía más condiciones para la comedia por su tendencia al realismo..., es un precursor del melodrama, y gustó mucho de asuntos exóticos sobre un fondo de historia fantástica... Gustaba llevar a la escena a algunos soberanos de su siglo de países remotos (María Teresa, Federico II, Catalina de Rusia), y aun a personas de otras razas, verbigracia negros sensibles (por influencia de Rousseau). Se levanta un poco de la trivialidad corriente cuando imita a Ramón de la Cruz (*El alcalde proyectista*, *El menestral sofocado*, etc»).

Bajo la influencia moratiniana se tejieron depresivas falsedades en torno a su vida y su obra, como lo demuestra con amplitud mi discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los numerosos manuscritos conservados en la Biblioteca Municipal madrileña datan de aquel tiempo y quedaron sometidos a las mayores torturas por obra del implacable censor don Santos Díez González, catedrático de Literatura e íntimo amigo de don Leandro Fernández de Moratín. Incluso en lo meramente biográfico se divulgaban leyendas para ridiculizar y empequeñecer a Comella. Así, por ejemplo, Galdós nos lo presentó hundido en su pedestal, pordioseando por las calles y nutriéndose de las piltrafas con que le favorecía una gran actriz, condolida de tan desgraciado sujeto. Y sin embargo, cuando al parecer tal sucedía, según cuenta el correspondiente Episodio Nacional, Comella se hallaba en Barcelona como Poeta y Director de la Compañía que actuaba en el teatro de la Ciudad Condal. Siguió en este honroso cargo hasta la entrada de los franceses. Marchó entonces a Madrid. En Madrid, durante aquellos años luctuosos, alcanzó máximos honores como autor teatral. Y en el año del hambre, cual tantísimos otros, murió allí Comella, lejos de la tierra catalana que lo había visto nacer. Después, sobre la sombra del descrédito literario vertieron algunas luces Ticknor, Cánovas del Castillo y Carlos Cambronero, entre otros, como expone detalladamente mi referido discurso académico.

El sainete lírico

Bien merecen este adjetivo muchas obras pertenecientes al género teatral de que venimos ocupándonos, si se considera que desde tiempos anteriores y durante todo el siglo XVIII, las más de esas producciones llevaban un aditamente musical, constituído por variable número de piezas. Consérvase la música de unos quinientos sainetes en números redondos, y a su examen bajo este aspecto artístico dediqué un estudio en la *Revista de la Biblioteca. Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (enero, 1927), recogiendo de paso la opinión que, acerca de este género, expuso M. de Laborde en su *Itinéraire descriptif de l'Espagne* (2.ª edición. París, 1809, tomo 5), de la cual extractaremos dos líneas tan solo aquí: «Los sainetes agradan singularmente a los españoles, y recrean aún más a los extranjeros cuando éstos conocen las finezas de la lengua castellana».

Los autores musicales de esos sainetes eran los mismos que producían otras piezas con destino a los coliseos madrileños, especialmente Guerrero, Laserna, Esteve, y en cifra mucho más reducida, Misón y Rosales, debiendose advertir, sin embargo, que las obras anónimas ascienden a 173 según mi estadística. También falta el dato cronológico en más de 300 obras, y las que citan esa información acusan la mayor cifra de obras entre los años 1760 y 1765. Más de doscientos sainetes tienen un número musical. Con dos números existe un centenar colmadísimo; abundan los que tienen tres o cuatro números y algunos sainetes cuentan hasta con ocho piezas musicales. Si se considera tal aportación estableciendo el carácter de esas piezas, nos encontramos con cerca de trescientas

seguidillas, cerca de cien «cuatros» (el «cuatro» era desde antiguo, una forma característica de la música teatral española, como lo revela cumplidamente la arcaica denominación «cuatro de empezar»); los minués y las pastorales se dan por docenas; además hay villancicos, bailetes, marchas, jotas, etc.

Es un sainete muy típico el titulado *Los tres sacristanes* con música de Ferrer: en él salió un coro de mozos lugareños «con rabeles y flautillas o matracas» a pedir el aguinaldo: a continuación salió otro coro de mozas lugareñas «con panderos, y zambombas y panderetas» para cantar una poesía amatoria; y más adelante intervenían tres coros que cantaban alternativamente para reunirse al final. El primer coro cantaba desde un «aposento» o palco una letra alusiva a las castañuelas y el «chascarrachás» con acompañamiento de órgano. El segundo coro actuaba desde el «tabladillo», acompañado de bajones solos, llevando el compás con las «tabletillas» para pedir que los zagales cantaran «mil pastorelillas». Situado el tercer coro en el «theatro» o escena, y acompañándolo las orquestas del coliseo, reclamaba sonajas y zambombas para bailar hasta «hacerse rajas». Bastan las anteriores noticias y la presente muestra, desde luego una de las más típicas por supuesto, para que el lector se forme una idea de cómo podía ser el sainete lírico en los teatros madrileños durante el siglo XVIII. Y se hallarán números detalles, referidos a lo literario, con respecto a este género y a otros, en el *Catálogo Musical de la Biblioteca Municipal de Madrid* que actualmente redacto por encargo del Excmo. Ayuntamiento de esta Villa.

LA ZARZUELA

La zarzuela entonada

¿Puede aplicarse el adjetivo «popular» a la zarzuela del siglo XVIII? Durante la primera mitad del mismo, no; durante la segunda mitad, sí. Cosa fácilmente comprensible cuando se tiene en cuenta el origen de este género lírico y se recuerdan sus evoluciones. Había brotado como espectáculo palatino, acogiéndolo el palacete de la zarzuela, bajo el patrocinio de Felipe IV y con el concurso de Calderón, asistido por los mejores músicos de su tiempo. Salvo la primera producción denominada «zarzuela», que tenía un acto y la había escrito el propio Calderón con el título *El golfo de las Sirenas*, se implantará la costumbre, apenas quebrantada en lo sucesivo, de que esas obras tengan dos actos. Los personajes, mitológicos por lo general, son Eurídice, Orfeo, Circe, Venus, Endimion, Dafne, Apolo y otros muchos más. Entrado el siglo XVIII, la zarzuela suele mantener aquel sello de elevado porte. Siguen siendo sus personajes seres mitológicos, monarcas insignes o próceres de alta alcurnia y preclaras gestas. Sobre todo ello y sobre los posteriores rumbos de esas producciones netamente nacionales informan varios libros, y muy especialmente el de Cotarelo y Mori *Historia de la Zarzuela* (Madrid, 1934), otros valiosos estudios monográficos de este mismo erudito (especialmente los consagrados respectivamente a don Ramón de la Cruz y a varios actores: la Ladvenant, *la Tirana* e Isidoro Máiquez). Asimismo he dedicado a la materia algunos estudios parciales y una visión de conjunto en mi *Historia de la Música teatral en España* (Barcelona, 1945), en mi *Historia de la Música* (Barcelona, 3.ª edición en prensa) y en mi *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*.

Durante los primeros lustros del siglo XVIII brillaron como libretistas de zarzuela don Antonio de Zamora, que no tardaría en fallecer, y don José

de Cañizares, que habría de sobrevivirle muchos años, y descollaron dos compositores: Antonio Literes y José de Nebra. En 1707 se celebra el natalicio de aquel príncipe de Asturias que ceñiría la corona con el nombre de Luis I por muy pocos meses, pues murió apenas coronado rey; y el Ayuntamiento de Madrid, para sumarse al júbilo producido por ese nacimiento, organiza una solemne función teatral. Estrénase ahí *Todo lo vence el amor*. Son sus personajes Júpiter, Cupido, Marte, Vulcano, Hércules, Minerva, Belona y Venus; son sus autores el notable Zamora y un compositor cuyo nombre como su música, nos son desconocidos hoy. Otra obra notabilísima de este tiempo, con letra de Cañizares y música de Literes es la zarzuela *Accis y Galatea*, teniendo por personajes a Polifemo, Tisbe, Momo, Glauco y otros más, sin que pueda faltar ahí un coro de Zagales; entre sus números — indicio de los tiempos y de la evolución que iba experimentando a la sazón nuestra música teatral — figuran «recitativos», una «arieta» y un «minué». Doble influencia italiana y francesa a la que en nuestro país se doblegaban, y muy especialmente a aquélla, tanto libretistas como compositores.

Las fronteras no están bien delimitadas, sin embargo. La zarzuela puede confundirse con la ópera y bien pronto se traducirán libretos de óperas italianas bajo la denominación «zarzuela», sin otra modificación esencial que la de sustituir el «recitativo» por el declamado, pues se cantaban sus diversos números (arias, dúos, etc.) con letra española. A lo largo de todo el siglo veremos aparecer la denominación «ópera» aplicada indistintamente a óperas y zarzuelas, como veremos aparecer, asimismo, la denominación «zarzuela» aplicada a zarzuelas y a óperas de un modo caprichoso, por faltar un criterio estable. También pueden considerarse como zarzuelas, por el hecho de incorporar allí números cantados, aunque en corta cifra, las «comedias armónicas» tan frecuentes entonces. Como «comedia de música» fué calificada una obra de gran volumen, que se había estrenado en 1712, en el palacio del Conde de Montemar, de Zaragoza, con música del maestro de la iglesia del Pilar don Joaquín Martínez de la Roca, y su interés primordial recae sobre el hecho de haber sido ésta la única gran obra teatral española cuya música se publicó totalmente, no sólo durante el siglo XVIII, sino también durante los cuarenta primeros años del siglo XIX. A tono con el título y la situación, la mitología informó aquella producción escénica, figurando entre sus personajes Venus y Juno; ello no obstante ofrece interés con relación a ese momento histórico por haber introducido un intermedio con música, donde se discutía cual de las cuatro musicales nacionales (italiana, francesa, portuguesa y española, por haber quedado ahí al margen la alemana) era la mejor, y la decisión fué favorable para la música española, como puede suponerse.

En la producción libretística de zarzuelas, tiene más fuerza la rutina que la novedad. Los ingenios se preocupan muy poco de ser originales y si están atentos a algo, es a mantener el espíritu — en ellos exangüe — de una tradición gloriosa, pero en decadencia visible. Los títulos solían mostrar paralelismos o antítesis; y así hallamos, entre otros, los siguientes: *Filis y Demofonte*, *Júpiter y Anfión*, *Apolo y Driope*, *Telémaco y Calipso*. También abundan las rotulaciones en forma de dísticos, los cuales pretendían ser agudos o sentenciosos: *De su amante se corona quien sabe amar y perdona; Antes que celos y amor, la piedad llama al valor; No hay que temer a la estrella si domina Venus bella*. Logró extraordinaria aceptación, entre otras, una zarzuela de Cañizares y Nebra titulada *De los encantos de amor, la música es el mayor* (estrenada en 1725). Extravagantes, si bien con pretensiones de llamativos en su rebuscada grandilocuencia solían ser otros títulos que abandonaban el verso por la prosa, pero que reflejan un ambiente literario muy propio de aquel tiempo, y algunos que, sin llegar a tal extremo vicioso, reflejaban los gustos a la sazón imperantes. He aquí algunos:

La fineza en el delito, El veneno en la hermosura, El más cruel hado es amor, Celos no guardan respeto, Por conseguir la deidad entregarse al principio, En casos de amor, el que más ve está más ciego, Locuras hay que dan juicio y sueños que son verdad.

Desviando su carácter profano, existen algunas zarzuelas hagiográficas, aunque pocas, pues ello tenía más preferencia en el género de la «comedia armónica». Cultiva como libretista ese género, con reiteración y alevosía, el poetastro don Manuel Francisco de Armesto, autor de la zarzuela titulada *La venerable sor María de Jesús de Agreda*. También lo acoge ocasionalmente don José de Cañizares al escribir *La muerta viva y admirable Santa Cristina*. Entre los compositores de aquellos decenios compite con nuestro José de Nebra el italiano Francisco Coradini, siendo Cañizares uno de sus libretistas más fieles. Con Nebra colaboró una vez más el mismo Cañizares al escribir en 1745 una zarzuela para la solemne inauguración del edificio de nueva planta erigido sobre el solar del antiguo teatro del Príncipe. Titulábase esta obra *Cautelas contra cautelas y el rapto de Gaminedes*. Entre los autores de este género lírico figura el fecundo escritor salmantino don Diego de Torres Villarroel. La lista de otros productores alargaría esta información, sin gloria ni lustre para sus apellidos, tan olvidados hoy como sus mismas obras. Porque el género sufría, sino una mortal parálisis, al menos una decadencia progresiva, que desviaba la atención de los públicos.

La zarzuela costumbrista

Sin embargo, tomará insospechados rumbos la zarzuela en la segunda mitad del siglo XVIII desde que la renovó — o mejor dicho, la recreó — don Ramón de la Cruz, gran promotor de novedades seductoras. Vivificó la zarzuela su gallarda pluma por ampliar los asuntos, que antes perseguían lo entonado y lo suntuoso, lo amanerado y lo conocido, al acoger con suma complacencia elementos populares y costumbristas, y al introducir en tal género un sano realismo. Ahora bien, antes de seguir don Ramón de la Cruz ese camino renovador, había marchado por los tradicionales. En efecto, su primera zarzuela, titulada *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* (estrenada en 1757 con música de don Manuel Pla) tiene como principales personajes a un rey de Egnido y a un protervo hermano suyo que pretendía ocupar aquel trono por malas artes. Fué calificada como «drama cómico-harmónico»: se la estrenó en una casa particular y pasó después a un teatro público.

Los ideales de aquel escritor emprenderán pronto nuevos rumbos, y considerados estéticamente, se los conoce por cierta declaración literal, consignada en el prólogo de la primera edición de su *Teatro*, publicada entre 1786 y 1791 formando nada menos que diez volúmenes: «Jamás me ha parecido la música verosímil en muchos lances, y es frecuente defecto de esta especie de poemas, tan mal recibidos con el sobrescrito de zarzuelas». Declaración paladina, ésta, de la poca estimación que merecía tal género lírico. En aquella obra quería don Ramón justificar la intervención musical para cada caso. Porque, «¿cómo puede tolerarse ni creerse — dice — que al encontrar un padre al hijo difunto, el galán a su dama en brazos de otro, la dama al galán solicitando ajenos favores, se expliquen los afectos de la más molesta pesadumbre en una aria? Y en algunas ocasiones, cuando el lector quiere precipitarse, ¿qué oportunidad tiene una cantada que con retornelos y repeticiones dura un cuarto de hora?».

A este producto siguen en 1764 las zarzuelas *El tutor enamorado* y *Los cazadores*, representadas en sendas mansiones diplomáticas con motivo de unas nupcias principescas. Un año después se celebra otra boda de igual categoría social — la del futuro Carlos IV con la parmesana María Luisa —, y por entonces

don Ramón adapta varias óperas italianas a nuestra escena, en forma zarzuelística, figurando en tal caso la titulada *Pescar sin caña ni red es la gala de pescar*, o *Las pescadoras*, y *La buena hija*, que era la versión de la ópera *La buona figliola* de Piccini, pero arreglada a la española y con adiciones musicales de Esteve.

El año 1768 es decisivo para el cultivo de la zarzuela. Los cómicos madrileños deciden representar por su cuenta esta clase de obras durante las noches de verano, merced a una autorización que les concedió el conde de Aranda, pues hacía tres años que se había prohibido la representación de autos sacramentales, con los que obtenían pingües ingresos en esa época. Esperando conseguir una compensación remuneratoria inauguraron ese nuevo régimen el 11 de julio con la *Briseida*, que era una zarzuela heroica, y por tanto fiel en absoluto al régimen tradicional. Con esa obra el maestro Antonio Rodríguez de Hita, eminentísimo compositor, produjo tanta admiración como el libretista don Ramón de la Cruz, por lo que ambos fueron obsequiadísimos. Dos años después colaboran otra vez esos artistas para crear la primera zarzuela de costumbres españolas y con personajes rústicos, aunque los papeles administrativos la calificaron como ópera, por una confusión explicable, ya que la distinción genérica no se efectuaría hasta muy entrado el siglo siguiente. Titulábase esa producción *Las segadoras de Vallecas*, y con ella compartieron aquel año los éxitos veraniegos otras zarzuelas de don Ramón, el libretista favorecido tan justamente. Esas otras zarzuelas eran *La Briseida*, *El filósofo aldeano* y *Los cazadores*. Muy poco después actuará como libretista y compositor Esteve con una producción cuyo libreto, impreso por aquellos días, la titulaba *También de amor los rigores sacan fruto entre las flores o Los jardineros de Aranjuez*, y la calificaba como «ópera cómico-bufo-dramática». Gusta mucho el género y siguen algunas zarzuelas.

En el estío de 1771 aparece una nueva producción zarzuelística, para cuya creación se dieron la mano don Ramón de la Cruz y don Antonio Rodríguez de Hita. Titulábase la nueva producción *Los labradores de Murcia*. El sabor popular de la música estableció un perfecto maridaje con el color ambiental del libreto. Con esta obra, según atinado juicio de Cotarelo y Mori, se puede considerar consolidada ya la revolución musical, en cuanto al drama, que había emprendido aquel maestro. Porque si Rodríguez de Hita venía brillando como compositor ahora brilló nuevamente como productor de música escénica de corte popular, por así decirlo, en los teatros de la Villa del Oso y del Madroño. Y su mérito resaltó una vez más, transcurrido un siglo largo, cuando, en una solemne fiesta organizada bajo la dirección de don Jesús de Monasterio en el Conservatorio de Madrid, se puso en escena, con todos los honores, esa misma zarzuela verdaderamente murciana por el escenario y los tipos, y llena de valor descriptivo en cuanto a su reflejo musical de rústicos lugares.

La zarzuela era para el dramaturgo don Ramón de la Cruz uno de sus caminos, como lo era otro el sainete. Y sigue produciéndoles con tesón, si bien alternan los compositores en esa colaboración literario-musical fomentada por las veraniegas representaciones nocturnas. Los éxitos se renuevan sin cesar. Grande lo alcanzó la zarzuela *En casa de nadie no se meta nadie* o *El buen marido*, con música de otro maestro de capilla establecido en Madrid, que se llamaba don Fabián García Pacheco. Subió de punto el triunfo registrado al estrenar don Ramón, asociado al compositor don Ventura Galván, otra zarzuela costumbrista y con tipos plebeyos, bajo el sencillo título *Las foncarraleras*, pero, al editarse el correspondiente libreto, antepuso a ese breve título otro más extenso y declaratorio del asunto, pues dice: *Jugarla del mismo palo y amor puede más que el oro*. Fué aún mucho más rotunda y prolongada la feliz suerte de su zarzuela *El Licenciado Farfulla*, con música netamente castiza de don Antonio Rosales, y por tanto completamente opuesta en todo a las zarzuelas imperantes desde la crea-

ción del género hasta mediados del siglo XVIII. El compositor Rosales, uno de los mejor dotados en aquellos tiempos, aunque los nuestros lo desconocen, y con harta injusticia sin duda, escribió para la nueva producción de Cruz — estrenada en la temporada veraniega de 1776 — una sabrosa *pot pourri* de aires españoles; y allí, junto a ciertos números originales, cual aquel «aire patético» del viejo ridículo y enamorado don Lesmes, aparecen piezas que hoy calificaríamos como folklóricas muy sensatamente: seguidillas, coplas de caballo, tonos de folías y de jácaras, etc. Tuvo tal éxito *El licenciado Farfulla*, que se hicieron numerosas reimpresiones del mismo y formó durante larguísimos años parte obligada del repertorio, en compañías tanto profesionales como constituídas por aficionados, introduciéndose en dicha producción alteraciones variadas, adosándole introducciones diversas, representándoselo a veces por mujeres tan sólo y otras únicamente por varones. A raíz de su estreno recibió don Ramón algunos palmetazos; por tal motivo, lo insertó en la colección de sus obras, lo calificó de «estrafalaria zarzuela», y en su descargo añadió que lo había «afarfullado» en cuatro días, pues la docilidad de su propia ligereza en tomar cualquier asunto que se le ofreciera dió lugar a que fundara esa «operilla bufa», la cual, en vez de introducir arias, se adornó «con música de todos los aires españoles». He aquí, pues, una manifestación de arte popular, o si se quiere nacionalista, donde el realismo y el costumbrismo, gracias a ese escritor, no recaían solamente sobre el libreto, que daba pie a interpolaciones de tal carácter, sino también sobre la música, servidora en ese caso del espíritu folklórico arraigado en el alma del pueblo.

Entre tanto, don Ramón aumenta el caudal zarzuelístico merced al trasplante de óperas italianas, e incluso de alguna francesa, que adosan la lengua española a sus números cantables y que aumentan la vivacidad por sustituir al recitativo la simple declamación. Así lo muestran *Las Labradoras astutas*, estrenada en 1773 con la música de Piccini; *La isla del amor*, estrenada en 1774 con música de Sacchini; *El cuadro hablador*, con música del francés Grétry, en 1777, y *El maestro de la niña*, probablemente con música de Pergolesi, en 1778. Transcurridos algunos años más, traza don Ramón otros dos libretos de zarzuelas, para complacer a la condesa-duquesa de Benavente, gran filarmónica cuyo palacio tenía un teatro particular. Ambas producciones nacieron en 1786; titulábase una *El extranjero*, y otra, *Clementina;* los respectivos compositores, ambos italianos por cierto, residían en España entonces y eran el siciliano don Antonio Ponzo y el insigne violonchelista de reputación universal no sólo como intérprete, sino como compositor de música de cámara, Luis Boccherini.

La zarzuela, durante mitad del siglo XVIII, duró — ni más ni menos — lo que duró como libretista de tales producciones el gran escritor que de tal modo la había realzado, comunicándole nuevo carácter, después de haberle insuflado renovada vida. Más tarde la zarzuela cayó verticalmente y se hundió por completo. A tal desastre contribuyeron dos causas: por una parte la falta de literatos que hubieran debido seguir aquel mismo camino con acierto para mantener el interés público hacia esa manifestación lírica; por otra parte, la preponderancia cada vez más absorbente del espíritu musical italiano, una vez establecida la ópera extranjera en los madrileños Caños del Peral, y mantenida con perseverante reiteración que no quedó interrumpida sino durante los años de la Guerra de la Independencia, para renacer más briosa, merced al entronizamiento renovador del rossinismo, una vez expulsados los invasores al otro lado de la cordillera pirenaica.

Vuelve a aparecer la zarzuela en el cuarto decenio del siglo XIX, y lo efectúa de una manera esporádica e imprecisa, con motivo del estreno de *Los enredos de un curioso*, en 1832, obra que se calificó de «melodrama» cuando se la dió como ejercicio escolar en el Conservatorio. Pocas semanas después,

hace una salida más, con el estreno de *El rapto* con letra de *Fígaro* y música de Tomás Genovés, calificándosela como «ópera». Esos tímidos ensayos que hacían alternar canto y parlante, no son sino insólitos y pasajeros fenómenos, sin lograr adeptos ni imitadores. En 1839, resurge el vocablo «zarzuela», pero asociado a otro vocablo teatral y en forma un tanto incongruente, pues se calificó de «comedia-zarzuela» una producción teatral cuyo libretista, Manuel Bretón de los Herreros, había denominado *La novia y el concierto*, y a la cual puso música Basilio Basili. Aunque esta evocación histórica rebase el marco asignado a nuestro objetivo, parece oportuno anotarla como epílogo de la decadencia y hundimiento de la zarzuela, dentro del siglo XVIII, al perder jugo y vida la fase con que había brotado, en plena pero efímera pujanza, merced al inagotable ingenio de don Ramón de la Cruz.

EL MELÓLOGO Y LA «SCENA MUDA»

Significación artística del melólogo

El autor del estudio presente tuvo la satisfacción de haber emprendido y llevado a buen fin la investigación histórica de esta manifestación teatral, pues en torno a la misma sólo existían referencias confusas, extraviadas, y referidas casi exclusivamente al *Guzmán el Bueno* de Iriarte en su aspecto literario.

El melólogo nos llegó de Francia, a través del *Pygmalion* de Rousseau, estrenado en Madrid a principios de 1788 por una compañía francesa, y representado en la misma capital con texto castellano unos cinco años más tarde. Entre tanto fué precursor de esta corriente, fecunda pero fugaz entre los cultivadores españoles, aquel apuntador gaditano don Juan Ignacio González del Castillo, que escribió la letra del titulado *Hannibal*, y tras él, con más aliento y más considerable amplitud, el autor de las *Fábulas literarias* y del poema *La Música*, es decir don Tomás de Iriarte. Vagamente se han referido a esa manifestación teatral diversos autores, pero sin conocimiento exacto de lo que ello significaba dentro de nuestro repertorio teatral, ni conocimiento de los textos musicales, que seguían inéditos en la Biblioteca Municipal de Madrid.

Esta Biblioteca posee asimismo los libretos de las más de esas obras —algunas de las cuales se estamparon, y por cierto con reiteración las más gustadas—, en el postrer decenio del siglo XVIII y primeros decenios del XIX. Rafael Mitjana, en su valiosísima aportación a la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (páginas 2177-2178) se ocupó de *Guzmán el Bueno*, obra a la cual denominó escena lírica o melólogo; pero no pudo precisar quién hubiera sido el autor de la música, si bien desechando, por razones basadas en un evidente anacronismo, la paternidad atribuída a Luis Misón. Tampoco señaló el verdadero carácter de esa música, pues afirmó que la obra se declamaba sobre un acompañamiento instrumental jamás interrumpido», siendo así que se trata de una serie de breves piezas musicales, en número de 10, las cuales llenaban las pausas de la declamación.

El principal obstáculo para establecer a *priori* el repertorio melológico estribaba en la falta de una denominación genérica que, tanto en lo literario como en lo musical, hubiera permitido realizar sin dificultades el deslinde preciso. Era indispensable, pues, ver una por una, bajo el doble aspecto literario y musical, todas las traducciones teatrales representadas en Madrid desde fines del siglo XVIII, para saber cuales se hallaban en tal caso. Fruto de esa perseverante labor, a la cual asocié la relacionada con la investigación de otras fuentes com-

plementarias que la Biblioteca Nacional cobija en su doble sección de impresos y manuscritos, ha sido mi obra en dos volúmenes editada por el Instituto Español de Musicología (el primero en 1949 y el segundo en 1950) bajo el título *El Compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del Melólogo (Melodrama)*. Sus páginas examinan, analizan y comentan cada una de las obras que, en cifra de unas sesenta y cinco, he conseguido identificar. Una «tabla sinóptica de melólogos en idioma castellano» resume la materia, y en una de las casillas acoge las denominaciones genéricas con que — a falta del vocablo melólogo, que tiene origen extranjero y se ha introducido en época posterior — recibieron esas piezas, figurando entre aquellas múltiples denominaciones las siguientes: escena unipersonal trágica, escena trágicolírica, escena de música, comedia, drama, melodrama, pieza heroica, diálogo pastoril, monólogo, dílogo, trílogo, trinólogo, semicuatripersonal, escena patética, soliloquio, escena sola, tragedia de música, etc. El título predominante, dentro de tal variedad, es melodrama; mas no cabía aplicarlo por anfibológico, al hacer un estudio de conjunto, ya que, en la época del melólogo, el vocablo «melodrama» tenía, además de esta significación, las siguientes: zarzuela, ópera, cada uno de los trozos o piezas puramente instrumentales que se intercalaban en obras teatrales para subrayar ciertas escenas o intermediar los entractos de las mismas, composiciones alegóricas de circunstancias con intervención musical, y, finalmente, dramones espeluznantes, llevaran música o no, que gozaron de gran popularidad, no obstante su deplorable valor artístico.

Mi citada obra definió el melólogo en los términos siguientes: «Género teatral inventado por Rousseau, donde la orquesta dialoga con las palabras del actor situado en el escenario, para expresar, mediante la música, los sentimientos que le conmueven». Esa producción de Rousseau, a la cual agregó algunas piezas musicales en colaboración con otro compositor de menguadísimo renombre, corrió por toda Europa muy pronto. En Alemania, merced al compositor G. Benda, introdujo una variante, pues este músico, tanto en su *Ariadna auf Naxos*, calificada como «duodrama» por el libretista, que escribió en prosa el texto literario, como en su *Medea*, hacía oír casi siempre de un modo simultáneo letra y música. Aunque estas dos obras llegaron a representarse en Madrid con el correspondiente aditamento musical, muy abreviado por cierto, no tuvieron arraigo, ni alcanzaron difusión, ni se vieron favorecidos por los frutos de un proselitismo eficaz, pues tanto nuestros libretistas como nuestros músicos se atuvieron, por decirlo así, al modelo de Rousseau, o más exactamente, al de su continuador Iriarte.

Los asuntos

Juzgado el melólogo estéticamente, mostró dos aspectos contradictorios. Al principio se revistió de aquel noble empaque y aquella entonadísima seriedad que imponían los asuntos, por lo general históricos o mitológicos, donde salían héroes, y se planteaban problemas sentimentales o psicológicos llenos de emoción. Después, descendiendo de tono, presentaba escenas de menor altura e incluso bucólicas o pastoriles, y en algunos casos propendía también a lo cómico, lo jocoso y muy especialmente a lo satírico, como lo muestra uno titulado *El poeta de guardilla* o *El poeta escribiendo un melólogo*, obra que, por cierto, se estrenó el mismo año en que se dieron a conocer en Madrid, con texto castellano el melólogo de Rousseau y uno de Benda. Esa inclinación innata a lo desenfadado y a lo grotesco no era nueva en nuestra literatura. Piénsese que todo un Calderón juzgaba inevitable la presencia del gracioso, aun en obras tan encumbradas como su ópera *Celos aun del aire matan*, representada en el teatro del Palacio Real con todos los honores siglo y medio antes. Esto parecía tan consubstancial con

nuestras producciones teatrales como lo parecía la necesidad de no fastidiar la «cólera española» con acciones largas, ya que nuestros espectadores querían acciones rápidas y llenas de lances, y de ello se hicieron eco, respectivamente, Calderón al escribir el preliminar de su ópera *La púrpura de la rosa* e Iriarte al señalar en su poema *La Música* la predilección del público espanol por la zarzuela, pues así no se le fatigaba con la remora de la cantilena en «recitativo».

Esta «cólera española» — y la frase es del propio Calderón — determinó las inclinaciones hacia la tendencia rousseauniana, en oposición a la practicada por Benda, en materia de melólogos.

Los libretistas

¿Quiénes eran los libretistas? Además del precursor González del Castillo y el instaurador Tomás de Iriarte, merecen señalarse tres literatos profesionales, todos ellos proveedores consecuentes de obras destinadas a los teatros madrileños, y dos cómicos guiados por la experiencia y el instinto, pues también éstos habían dado reiteradamente frutos, acogidos con agrado por los espectadores. Aquéllos se llamaban don Luciano Francisco Comella, don Vicente Rodríguez de Arellano y don Gaspar Zavala y Zamora; éstos — sin el don que se reservaba a los ingenios pero se negaba a los cómicos — eran Fermín del Rey y Jose Concha.

Comella, en particular, concedió al género melológico un interes predominante. Por haber sido un artista abierto a toda novedad cuando la juzgaba plausible, y no el pertinaz rutinario que nos pintan sus detractores sin conocer su labor, y ateniéndose tan sólo a los juicios excesivamente injustos de su detractor sistemático don Leandro Fernández de Moratín, acogió gustoso esa nueva manifestación tras el revelador Iriarte. Atendió a la música en igual medida que al texto literario, y como no podía componerla, precisó Comella en todo momento la longitud de los números musicales, el carácter de los tiempos más adecuados para determinadas escenas o situaciones, la naturaleza de los instrumentos exigidos para ciertos pasajes del monólogo o para ciertas escenas del diálogo. Todo ello se detalla y especifica de un modo minuciosísimo en mi estudio citado; y aunque sería ocioso repetir la materia, pues ello alargaría en proporciones exorbitantes este asunto, conviene recoger algunos ejemplos característicos.

En *Los amantes desgraciados* o *Los amantes de Teruel*, feliz monólogo calificado como «escena trágico-lírica», la primera acotación dice: «Salón ricamente adornado, que sirve de entrada a otros salones de la casa, por cuyas puertas se verán arañas encendidas y otros adornos ricos, todo destinado a la boda de doña Isabel y don Juan. Al correrse el telón, salen un numeroso séquito de damas y caballeros, que figuran ser los convidados. Salen a recibirlos doña Isabel y doña Elena y don Juan, quien les manifiesta la novia, y todos dan muestras de cumplimentarla. Doña Isabel suspira de rato en rato, y doña Elena tira de la ropa para que disimule. Finalmente don Juan conduce a los convidados adentro. Doña Isabel se queda atrás; doña Elena le da a entender que por qué no va, y cogiéndola de la mano la lleva al primer término del teatro. Va a hablar y no puede, y se deja caer con el mayor abatimiento sobre un asiento. *Todo esto habrá sido expresado por la música*»: Otras indicaciones expresadas por Comella en la misma obra son las siguientes: «Dos compases de musica muy fuerte», «La música acompañará con un andante triste», «La musica, en un corto alegro y en un piano armonioso de clarines y fagotes, expresará estos afectos», «Toca la orquesta un período análogo a la situación», «Corto andante de sordinas», «Música lúgubre que expresa la situación de los dos», «Dos compases de música despechada», «La música sigue expresando siempre la languidez de doña Isabel.

hasta que muere». La correspondiente aportación musical del compositor don Blas de Laserna satisfizo cumplidamente los deseos de aquel comediógrafo, como lo atestigua la colección de particheIas conservadas en la Biblioteca Municipal de Madrid.

Varios melólogos más de Comella

Esa meticulosidad filarmónica es rasgo propio de otras producciones similares, firmadas por el fecundísimo Comella. Tales, por ejemplo, las tituladas *La Andrómaca o La triste Viuda de Héctor* (esas divergencias en los títulos se perciben al cotejar varios ejemplares manuscritos literarios o al examinar además las respectivas producciones musicales), *Asdrúbal, Doña Inés de Castro, Hércules y Deyanira, Seneca y Paulina*, y aun melólogos de naturaleza jocosa, como *Juan del Enreda* y *Perico de los Palotes*. Y debe advertirse que los estrenos de esas obras se efectuaban en funciones solemnísimas por lo general.

La fantasía creadora a lo Lope de Vega y el entusiasmo musical a lo Calderón hallan asimismo expresión singularísima en el melólogo *Idomeneo*, cuyo preludio orquestal exigió el poeta que fuese «análogo a la tempestad, a la deprecación de Idomeneo, a la calma repentina y regocijo del desembarco».

Tras esa introducción instrumental, el protagonista comenzaba a recitar su exaltado parlamento en sonoros versos endecasílabos, por ser éste el metro propio, y rara vez quebrantado, de estas producciones, no solamente las originales de poetas españoles, sino las traducidas, éstas en escasísimo número, pero de tal relieve internacional como el alcanzado por el *Pygmalion* de Rousseau y la *Ariadna* y la *Medea* de Benda. Así declamaba Idomeneo con exaltación:

El voto que en el piélago profundo
próximo a perecer, de fervor lleno
te ofreció mi humildad, sacro Neptuno,
de nuevo ratifico; de los vientos,
el ímpetu furioso; de las ondas
el hinchado vapor el golfo inmenso
de suerte embraveció, que en sus abismos
pretendió sepultar cuantos trofeos,
cuantos despojos la abrasada Troya
al cretense valor concedió en premio
de dos lustros de afanes...

Para la música — desgraciadamente perdida — impuso Comella en su libreto concretas indicaciones, de acuerdo siempre con la situación respectiva: «Música de terror», «Allegro majestuoso».«Andante con sordina», «Andante con instrumentos de boca», «Alegro precipitado», «Andante sentido». Y además una «Marcha majestuosa» cuando vienen con flores y perfumes las Ninfas, Sacerdotes y Sacrificadores conduciendo a la víctima; un «Andante lúgubre» cuando el protagonista va perdiendo el conocimiento por grados; un «Andante vivo» cuando, rehecho este monarca, le dominan el furor, el despecho y la ira; un «Patético» cuando le abaten los remordimientos agobiadores, y un «Alegro majestuoso» cuando se arroja al mar, con lo cual termina la obra.

Morfología del melólogo

Hubo melólogos que tenían dos partes, cual aquel, con música de Laserna, que se titula *Armida y Reinaldo*. Los había que derivaban en cierto modo de una producción similar, cual aquel titulado *El joven Pedro Guzmán*, o *El hijo de Guzmán*, con letra de Concha y música anónima, que presentaba otro aspecto del *Guzmán el Bueno* con letra y música de Iriarte, pues allí el protagonista

era el niño inmolado por amor a la patria. Al ensancharse la forma primitiva se presentaron variedades que afectaban a la longitud de la obra, pues hubo melólogos en tres actos, o que imponían la incorporación de algunos elementos coadyuvantes en realidad accesorios, como piezas cantadas a solo, y aun por conjuntos vocales.

Incluso llegaron a producirse obras híbridas, donde la agregación de variadas piezas musicales hacía más atractiva o más gustosa la representación.

Los intérpretes

Los intérpretes eran primeras damas y primeros galanes de las compañías madrileñas o de otras que actuaban fuera de la Villa del Oso y el Madroño, singularmente en Barcelona y Valencia, como he probado documentalmente en mi referida obra. Citaremos entre ellos a Antonio Robles — insuperable actor en la representación del iriartiano *Guzmán el Bueno* —, Luis Navarro, que había estrenado en Cádiz esta misma obra y que, incorporado a las compañías teatrales madrileñas, llegó a desempeñar en una de ellas el cargo de «autor», es decir, director de escena; y de un modo singularísimo la insigne María del Rosario Fernández, conocida por *La Tirana*. Y así como un siglo después Gayarre perdería súbitamente la voz y abandonaría para siempre la escena, mientras cantaba un número de la ópera *Los pescadores de perlas* en el Teatro Real de Madrid, también La Tirana, «rendida a la fatiga y gravedad de su mal», no pudo acabar la representación que daba en el teatro de la Cruz, en la «pieza» titulada el *Asdrúbal*, que era un melólogo estrenado con gran éxito pocos días antes — el 27 de noviembre de 1793 —, teniendo por libretista a Comella, y por compositor a un músico anónimo, Laserna probablemente.

En *Asdrúbal* entraban el protagonista, Sofronia y Escipión, y como elemento fácil establecer la debida conexión sin una investigación profunda y dilatada. Atribuyóse tal calidad génerica, extraviadamente, al melodrama unipersonal decorativo, comparsas de cartagineses y romanos, desarrollándose la acción en la Gran Plaza de Cartago, con la estatua de Aníbal en medio. Fué calificada la obra por Comella como «drama trágico en un acto», y entre las imposiciones de orden musical requeridas taxativamente en el correspondiente libreto figuran las que dicen: «Cuatros compases de Andante y dos de Alegro, que anuncian la salida de Sofronia», «Ruido de armas lo que imitará la orquesta», «Arriman los romanos los arietes a los muros, empezando a derribarlos; música que imite los golpes del ariete», «Corto período de música mientras Asdrúbal baja», y, finalmente, una que dice así: «Sofronia viene con una rama de olivo... Por otro lado sale Escipión con los romanos. Los cartagineses se ven resguardando en donde no ha de llegar el fuego, lo que llena de admiración a los romanos. Interin, música que lo exprese todo». La exaltada pasión que en el papel de Sofronia puso *La Tirana* contribuyó al derrumbamiento inesperado y fulminante de su carrera artística.

El repertorio

La vida del género melológico se prolongó durante unos treinta años. Algunos libretos vieron la letra una y otra vez, no sólo en Madrid, sino en Barcelona, Valencia, Salamanca y otras ciudades, pero son piezas que pasan inadvertidas, en cuanto a su carácter genérico, por la causa expuesta. Hay casos en que subsiste la música tan sólo; son más frecuentes aquellos en los que sólo han llegado hasta nuestros días los libretos, y abundan aquellos otros en que se conservan la música y la letra, aunque ocupando lugares dispersos, sin que hubiera sido

Sensibilidad y prudencia o La aldeana, con música del maestro José Melchor, que data de 1819, pero no se trata de un melólogo, sino de una brevísima ópera con recitados y arias.

La imprenta y librería valenciana de Domingo y Mompié dio a la estampa numerosas producciones teatrales, y al reimprimir en 1819 el melólogo *La noche de Troya* - estrenado en Madrid en 1797 con letra de don Vicente Rodríguez de Arellano y música de don Pablo Moral, conservada ésta en la Biblioteca Municipal de Madrid — anunció una lista de «Unipersonales» publicados por la misma casa editora, donde figuran los siguientes títulos: *Abelardo o el amante de Eloisa, Dido abandonada, Don Antón el Holgazán, Don Líquido o el Currutaco vistiéndose, Doña Isabel de Segura o La casta Amante de Teruel, El Armesto, El Cómico de la Legua, El curioso impertinente, El Domingo o el Cochero, El Entretenido o la brevedad sin sustancia, El famoso Rompegalas o El Tiñoso sentenciado a azotes, El Joven Pedro Guzmán, El Loco, El mercader aburrido, El Poeta escribiendo un monólogo, Florinda, Guzmán el Bueno, Hannibal, Idomeneo, Perico de los Palotes, Pigmalión* y *Saúl*. Sin ser «unipersonales», sino pluripersonales, se imprimieron otras obras más de la misma especie. Evidente demostración del interés que despertó ese olvidado género.

«Scenas mudas»

Cuando el melólogo adquiría su floreciente apogeo en el teatro español, o más concretamente madrileño, y paracía mostrarse cierta predilección por la música puramente instrumental que llenaba las pausas declamatorias en vez de poner el canto al servicio de la letra, hizo reiteradas apariciones, aunque sin alcanzar gran arraigo, otro género, de carácter pantomímico y contenido escénico puramente visual, acompañado todo él por la música de orquesta desde el principio hasta el fin. Los mismos literatos que contribuían a prodigar novedades en comedias, sainetes líricos y tonadillas escénicas, trazaron con gran minuciosidad los argumentos de esas *scenas mudas* — así las denominaban — o pantomimas, para que los compositores, al escribir la correspondiente música en cada caso, y los actores, al representar cada obra de tal naturaleza, siguieran escrupulosamente y paso por paso lo que constituía materia argumental en esas obras menores.

De tal novedad se hizo eco el *Memorial Literario* en sus días; y aunque ha despertado menguadas curiosidades, porque en lo literario lo decisivo no era la belleza o pulcritud del lenguaje, sino las anotaciones escrupulosas de la acción teatral, ponían ahí los dramaturgos en juego la imaginación. Algunos de sus argumentos, llanos, sencillos e incluso toscos en la expresión, vieron las letras de molde.

Comella, como buen filarmónico, figura entre los mayores contribuyentes de *scenas mudas*. De éstas y de sus autores se han ocupado mi folleto *La participación musical en el antiguo teatro español* y mi libro *Historia de la Música teatral española*, reproduciendo allí algunos fragmentos musicales de la *scena muda* titulada *El asalto de Galera*, y aquí las minuciosas indicaciones literarias en las que el maestro Laserna — autor de la música de ambas obras — halló norma y cauce para el desarrollo del discurso musical tal como hubo de requerirlo el libretista. *Medea y Jasón*, en particular, fué ideado por Comella para finalizar con el encanto de la música y el recreo de la vista un «fin de fiesta» cuya aprobación legal corresponde al año 1793. De Madrid salió a provincias este *Jasón* y tuvo tal supervivencia, que transcurridos veinte años justos, lo imprimió el editor valenciano Estevan, calificándola como «pantomima trágica»

y poniéndolo como «remate del melólogo *Perico de los Palotes*» escrito «para un niño de siete años».

No se agotaba, pues, la inventiva de los libretistas al producir nuevas obras y crear nuevos géneros poco importantes por su extensión, pero reveladores de tendencias renovadoras en la que participaban algunos autores dramáticos a los que con excesivo rigor se tiene hoy por rutinarios, vulgares e incluso perniciosos considerados artísticamente.

LA POESÍA DIDÁCTICA

Don Tomás de Iriarte: Su personalidad

La principal personalidad que durante el siglo XVIII español cultivó la poesía didáctica en variadas manifestaciones y con rasgos peculiarísimos, fué aquel artista que se llamaba don Tomás de Iriarte y que además brilló como comediógrafo y también como compositor, aunque bajo este doble aspecto sus fulgores hoy están apagados. Vivió en una época y un ambiente caracterizados por la influencia del neoclasicismo francés, y pagó a esa corriente un tributo inevitable; sin embargo, su obra tiene rasgos españoles, tanto por las formas métricas usadas con gran prodigalidad, cuanto por el interés nacional que había pretendido poner en realce. Estas consideraciones nos mueven a estudiar con detención la vida y obra del esclarecido artista, tan amante de la literatura antigua como de la moderna, y tan entusiasta de la poesía como de la música.

Sobre su existencia y sus labores se ha escrito no poco. Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las Ideas Estéticas en España* le concedió valor y crédito, aunque le juzgó víctima de un prosaísmo que era hijo de aquel siglo, más inclinado a la investigación erudita y al análicis crítico que a la creación personalísima y a la elevación original. Ocupa señaladísimo lugar la obra *Iriarte y su época* (1897), de Emilio Cotarelo y Mori, el investigador especializado en la historia del teatro español. Reciente es otra producción de José Subirá: *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, en dos volúmenes publicados por el Instituto Español de Musicología (Barcelona, 1949 y 1950), donde Iriarte aparece presentado de un modo especialísimo como compositor musical y donde asimismo se analiza su labor literaria, insertando poesías inéditas y las variantes de otras poesías que habían visto las letras de molde en formas distintas de la original.

Nació don Tomás de Iriarte en el puerto de Santa Cruz de la villa de Oratava el 18 de septiembre de 1750. Cuando estaba a punto de cumplir cuarenta y un años de edad, había dado frutos lozanísimos y podían esperarse muchos más de su ingenio fecundo, cerró los ojos para siempre, el 17 de septiembre de 1791, en la Villa del Oso y el Madroño, capital que le atrajo desde la primera juventud y en la cual permaneció el resto de su vida. Un hermano suyo, fraile de la Orden de Predicadores, le enseñó a fondo la lengua latina siendo aquel un niño de diez años. Otro tío suyo, don Juan de Iriarte, desempeñaba el cargo de bibliotecario del rey; vino el muchacho a Madrid, cuando contaba poco más de trece años, y al lado de este otro tío suyo, ahondó en el conocimiento del latín y se impuso en el de las humanidades, a la vez que estudiaba lenguas modernas, especialmente el francés, el inglés y el italiano, y se instruía en geografía, historia, física y matemáticas. Siete años permaneció al lado de don Juan. La muerte de tan valioso guía cortó el vínculo que tan beneficioso había sido para la formación del joven Tomás, quien ocupó el cargo que aquél venía desempeñando

como oficial traductor de la primera secretaría de Estado, después de haberle suplido en algunas enfermedades. Con sus tareas burocráticas compartió la producción de poesías y comedias. A los diez y ocho años imprimió con el anagrama Tirso Imareta la comedia *Hacer que hacemos*. Dedicó versos en lenguas castellana y latina al nacimiento de un infante real y a la institución de la orden de Carlos III en 1771. Por entonces mostró su aptitud para el manejo de la prosa escribiendo *Los literatos en Cuaresma*. En 1776 fué nombrado archivero del Supremo Consejo de la Guerra. Publicó su traducción en versos castellanos del *Arte poético* de Horacio — lo cual era un modo indirecto de contribuir a la poesía didáctica —, y como esa nueva publicación suya provocase una polémica muy resonante, respondió Iriarte con toda valentía en un folleto al que tituló *Donde las dan las toman*. Esta difundidísima palinodia data de 1778. Varios años antes había traducido algunas obras teatrales y había trazado varias más de su numen, para el teatro sostenido por la corte real en los Sitios.

En 1780 — cuando el autor sólo tenía treinta años de edad — publicó su poema *La Música*, y transcurridos otros dos más, lanzó la primera edición de sus *Fábulas literarias*. Sus obras, en número creciente, le autorizaron para publicar en 1787 una colección de las mismas en seis tomos, que otra edición ésta, póstuma, amplió a dos tomos más, donde hallaron acogida tanto ciertas producciones de época anterior, como aquellas que había trazado en los últimos años, cual el melólogo *Guzmán el Bueno*. Achacoso prematuramente y minado por la gota, a lo que venía contribuyendo su vida sedentaria, pasó en Andalucía una temporada confiando una mejoría de su salud; ésta fué de mal en peor sin embargo, y a los pocos meses falleció don Tomás en Madrid, siendo enterrado en la parroquia de San Juan. Desaparecida ésta, sus restos mortales, como los de Lope de Vega y otros notables escritores y artistas, se perdieron para siempre sin que haya sido posible encontrar el menor rastro de los mismos.

Si de su cuerpo no queda nada, en cambio de su obra perduran producciones que le hacen digno de un buen puesto ante la posteridad. Y así lo demostrará un compendiado análisis de las más características.

El poema «La Música»

Como didáctico le situó a Iriarte en previlegiado lugar este poema, del cual se han hecho varias ediciones en lengua castellana (una de ellas en Francia y otra más en Méjico), dos versiones italianas, una en francés, otra en inglés y otra en alemán. Emprendida por el Abate Antonio Garzia la primera de esas traducciones al italiano, quedó estampada en 1779; la otra, efectuada por Giuseppe Carlo Ghisi, vió la pública luz en 1868, es decir, unos ochenta años más tarde, lo cual acusa un persistente afecto hacia esa producción didascálica. Al aparecer la obra en Madrid la elogiaron reiteradamente las principales revistas de Italia, Francia y Viena, figurando entre sus ensalzadores el famoso padre Martini, el poeta cesáreo Pietro Metastasio y los eruditos Antonio Eximeno y Javier Lampillas, residentes ambos en Italia, como jesuítas expulsados en cumplimiento de la orden dictada para todos los miembros de la Orden por Carlos III.

Por el Prólogo, sabemos que Iriarte escribió su poema *La Música* como diversión privada para el autor y para un grupo de amigos devotos, cual él, del arte musical; mas un Mecenas — y con ello se aludió al conde de Floridablanca — le alentó para proseguir la tarea, e incluso se hallaba decidido a emprender la publicación de lo escrito hasta entonces si Iriarte no hubiera querido proseguir hasta el fin las iniciadas tareas. Según Iriarte, la música no debía estar en condiciones de inferioridad, cuando otras bellas artes habían tenido ya sus poemas didácticos en nuestro país.

Dividido el poema en cinco cantos, emplea la forma métrica de la silva. A través de la lectura se pueden percibir tres fases o aspectos, aunque andan todos confundidos: el doctrinal, el histórico y el estético. Define Iriarte la música como un arte maravilloso que

con expresión grata al oído,
mide y combina el tiempo u el sonido.

Cual si se tratase de un tratado de solfeo en verso, examínanse ahí los elementos propios de esta materia (intervalos, modos, claves, aires, variedad de voces); señálase también el carácter de los variados instrumentos, y se dedica un capítulo a la música religiosa, otro a la teatral y otro a la instrumental Después de elogiar el autor las más elevadas producciones del arte, aplaude la existencia de otras folklóricas, especialmente aquel fandango propicio a las variaciones en cuya exornación

los primores
del gusto, ejecución y fantasía
apuran los más diestros profesores,

y cuya airosa música tiene tanto poder atractivo, que infunde alegría como seguía diciendo el mismo vate,

en nacionales y extranjeros
en los sabios y ancianos más severos.

Las referencias de orden histórico son ahí abundantísimas; vienen traídas a cuento y responden a la exactitud cronológica o reflejan la época en que trazó Iriarte su poema didáctico. Con referencia a instrumentos populares, nos dice que el arte musical, al correr del tiempo, había perfeccionado y dulcificado

sus rabeles groseros,
albogues, cornamusas y trompetas,
humildes caramillos y panderos,
chirimías, dulzainas y cornetas.

Tal enumeración organográfica evoca un ambiente imaginado aunque no percibido. Sus elogios para los compositores más notables muestran lucidez en la selección, aunque hoy, buena parte de aquellos músicos ocupan un lugar en las páginas de ias Historias, pero difícilmente se han prendido en las memorias de los lectores. Algunos, sin embargo, conservan un brillo más o menos tenue, y otros mantienen su esplendor en nuestros días. Baste citar, en efecto, varios nombres. Entre los nacionales, Victoria, Guerrero, Morales, Durón y Nebra. Entre los de otros países, Pergolesi, Lully, Handel, Paisiello; el «inventor sublime» y además

cantor germano del cantor de Tracia

que se llamaba Gluck; y el «prodigioso» Haydn, al cual se dirige Iriarte diciendo así:

las Musas concedieron esta gracia
de ser tan nuevo y siempre tan copioso,
que la curiosidad nunca se sacia.
de tus obras, mil veces repetidas.

A tono con el estado musical del movimiento teórico en sus días y con las poderosas influencias que sobre el mismo venían pesando, ensalzó las teóricas reglas inmortales

de Zarlino, Salinas y Tartini,
Rameau, Cerone, Kircher y Martini.

Fué tan firme, en particular, la devoción de Iriarte por Haydn, que se revela bajo la doble faz literaria y musical. En lo literario se destaca una extensa poesía

del año 1776, donde manifiesta el autor que una dama le había preguntado cuales eran sus amigos, y él respondió que, además de Horacio y Mengs, aquel Haydn a quien conocía «tan sólo por el oído». Tras esto describió Iriarte el carácter musical de la producción haydniana en larguísima tirada de versos cuya lectura se recomienda por sí sola, y que, sin la obligada limitación de espacio, transcribiríamos aquí para testimoniar el entusiasmo artístico de Iriarte y la expresión poética que puso al formular tales fervores.

Elevándose de lo particular a lo general aquel poema, cuando señala el encanto del arte de los sonidos, manifiesta que el baile produce fatiga, y el juego acarrea destrucción, mientras que

el músico placer ni mortifica
ni ocasiona inquietud ni perjudica.
Alimenta el ingenio,
al mismo entendimiento satisface,
la fantasía excita, y, al fin, hace
sensible el corazón, dócil el genio.

No todo fueron alabanzas para Iriarte, sin embargo. Samaniego figuró entre los primeros detractores del poema *La Música*, censurando acremente el verso inaugural de la obra,

Las maravillas de aquel arte canto,

con su ritmo de gaita gallega, que él, y tras él otro, juzgaban inarmónico, incorrecto e insoportable. Y ahí tuvo punto de partida la serie de acusadores que vieron lo malo, mas no lo bueno, de esa producción iriartiana, lo cual habría de impedir que fuera unánime el coro de alabanzas formado por preclaras personalidades, especialmente las extranjeras. También se condenó el prosaísmo impuesto por las explicaciones técnicas en diversos lugares de la obra.

Las Fábulas Literarias

Por docenas escribió este artista las fábulas que aun hoy deleitan e instruyen por igual. En realidad, se había propuesto dar a la preceptiva literaria de su numen una forma poética y fustigar las malas pasiones de ciertos colegas suyos, combinando ahí los versos con galanura flexible y con gran riqueza de metros. En esas *Fábulas Literarias* — pues así adjetivó, Iriarte sus apólogos — es el lenguaje siempre castizo y purísimo; la expresión, breve y exacta; la versificación, ingeniosa y sutil; la intención, acerada y segura; la sentencia final, enérgica y sobria. Los que a la sazón leían entre líneas esas *Fábulas*, veían a García de la Huerta convertido en pato; a Ramón de la Cruz, inquieto como la ardilla; a Samaniego, metamorfoseado ya en ratón, ya en hurón; a Meléndez Valdés presentado como golilla. Bien pronto cayeron sobre Iriarte algunos antagonistas, especialmente Forner, cuyo libelo ultrajante *El asno erudito* fué presentado como «obra postuma de un poeta anónimo», aunque, para que pudiera percibirse la verdadera paternidad, se añadió que la publicaba don Pablo Segarra, es decir un supuesto autor cuyo nombre y apellido eran los que ocupaban segundos lugares en la partida de bautismo de aquel censurador llamado Juan Pablo Forner y Segarra.

En las *Fábulas* iriartianas es constante la evocación musical más o menos precisa; y si a veces prendía en lo onomatopéyico o en lo ornitológico, también alcanzaba un blanco más directo y agudo. Sirva de ejemplo aquella poesía que aun hoy, transcurrido siglo y medio colmadísimo, todos conocen de referencia

al menos, y que va encabezada con el título *El burro flautista.* Ese asno pasaba por unos prados; encontró una flauta, dió un fuerte resoplido

y sonó la flauta
por casualidad.

La moraleja se desprende claramente de aquel hecho: Por casualidad, sólo por casualidad, aciertan alguna vez los borriquitos sin reglas de arte. Otra fábula, *La cabra y el caballo,* pone en parangón las cuerdas del violín y las cerdas del arco. Tiene mayor enjundia, considerada en relación con el arte sonoro, la fábula que tituló nuestro autor *La Música en los animales:* allí eran los tiples de un concierto dos grillos; los contraltos, una rana y una cigarra; los tenores, dos tábanos; los bajos, un cerdo y un burro. Cada cual pretendía el aplauso para sí, mas, ante el general desentono que hacía un infierno abreviado de aquella corporación, todos los músicos se apartaban y echaban las culpas a los restantes. La moraleja recae, finalmente, sobre los escritores que realizan a escote una labor, y con el inevitable resultado que resumen estos cuatro octosílabos:

Cada cual quiere la gloria,
si es bueno el libro, o mediano
y los compañeros tienen
la culpa si sale malo.

La fábula titulada *El Ruiseñor y el Gorrión* ofrece otra ficción musical: mientras la más diestra en el canto de aquellas aves tomaba nuevas lecciones al son de un organillo, la otra se burlaba de tal proceder. La moraleja se encerró en tres sentenciosos versos:

¿De aprender se desdeña
el literato grave?
Pues más debe estudiar el que más sabe.

Al didáctico Iriarte hay que seguirle atentamente en esas *Fábulas;* y aun considerado simplemente como versificador, dichas obras menores destilan enseñanzas por su variedad métrica y sus numerosas combinaciones de versos. Las compuso presentando cuarenta especies de metros, y aunque en tal artificio lo intelectual superó a lo emocional, esto se disculpa si tenemos en cuenta que ello es inevitable tratándose de producciones didácticas. De todos modos, la presentación externa se eleva sobre la sencillez de la prosa, tanto en el poema *La Música* como en las *Fábulas Literarias.*

Más por obediencia que por gusto, escribió Iriarte en 1782 unas *Lecciones instructivas sobre la Historia y La Geografía*, suspendiendo entonces de improviso la versión de *La Eneida*, a que venía entregado con tanta devoción. Dejó inéditas esas *Lecciones*, sin darles la última mano, y dejó también inconcluso un tratado original de máximas morales, redactadas para sustituir a otro que por obligación extrajo, o más bien copió, de fray Luis de León. Una edición de las referidas *Lecciones instructivas*, efectuada en Madrid el año 1837, abarca tres tomos. El primero, «Historia Sagrada», reproduce un fragmento de la parte moral que Iriarte no llegó a terminar y adosa una muestra de la poesía didáctica española, a saber, aquel *Sumario de la Historia eclesiástica* compuesto por el padre José Francisco de Isla. Dedicado el segundo a la «Historia profana», incluye asimismo el correspondiente *Sumario*, que también había escrito en verso el mismo sabio jesuíta y cuyos primeros versos

Libre España, feliz e independiente,
se abrió al cartaginés incautamente,

adquirieron gran difusión en el pasado siglo.

El tercer tomo de la obra lleva un sencillo epígrafe: «Noticia Geográfica». Comienza con una lección dedicada a la «División general del mundo conside-

rado geográficamente» y concluye con otra, dedicada a la «Descripción de algunas tierras incógnitas». Por ser una obra dirigida a la enseñanza de los niños, parece oportuno dar cuenta de ello para completar este aspecto de la variada producción didáctica cuya paternidad recae sobre aquel artista que a la hora de su muerte recibió diversos homenajes, entre ellos un grabado con atributos luctuosos, y un bello soneto provinente de Cádiz, que la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra insertó en el volumen 63 bajo el epígrafe *A la memoria de don Tomás de Íriarte*, dándole como anónimo, pero cuyo autor era el gaditano dramaturgo Juan Ignacio González del Castillo, como aparece consignado en la Colección de sus Obras editada por la Real Academia Española.

El teatro de Iriarte

Apuntado queda el mérito de Iriarte como revelador del género melólógico en España. Bajo otros aspectos relacionados con su variada producción escénica debemos examinarlos aquí, aunque sea sucintamente. Sus primeras labores de tal naturaleza se relacionan con los teatros de los Sitios, creados en Aranjuez, San Lorenzo y la Granja, para que allí tuviesen mejor acogida las obras más importantes del repertorio francés. Abundaron, pues, las traducciones de tal procedencia original, figurando entre los literatos encargados de esas versiones castellanas algunos tan importantes, aunque bajo otros aspectos, como Pablo de Olavide y Gaspar de Jovellanos. Con igual destino tradujo Iriarte, desde 1769 a 1772, media docena de obras, entre ellas dos de Voltaire, introduciendo modificaciones que juzgaba precisas u oportunas. Las más estaban en prosa, y aunque habían visto la luz en letras de molde, incluso como anónimas, en su Colección de Obras sólo incluyó dos, por haberlas traducido en verso:l a tragedia *El huérfano de la China*, de Voltaire, y la comedia *El filósofo casado* de Destouches. Tratábase de ensayos juveniles sin gran consistencia, pero aleccionadores.

En 1770 imprimió Iriarte la primera comedia original, bajo el título *Hacer que hacemos* y bajo el anagrama «don Tirso Imareta», sin haber conseguido estrenarla. Allí se burlaba de aquellos hombres que fingen estar ocupadísimos. aunque viven en plena y mal disimulada ociosidad. Lo más notable de esta obra es el lenguaje y la versificación. Tres años después escribió otra comedia para condenar la defectuosa educación que la juventud solía recibir. Rígidamente se atuvo a la norma de las tres unidades esta obra, que se titula *El señorito mimado*, y la publicó en su colección de obras antes de que fuese representada, lo que, tras dilaciones varias, acaeció en 1788. A poco de imprimir esta comedia. escribió Iriarte otra, *La Señorita mal criada*, cuyo título indica la naturaleza del asunto y cuyo desarrollo se atuvo a las tres unidades con toda escrupulosidad. En ella había más movimiento que en la anterior, una soltura evidente y más concesiones a lo cómico. Quedó impresa en 1788 y se la estrenó a principios de 1791. En 1789 compuso la comedia *El don de gentes* y el fin de fiesta, en forma de zarzuelita, *Donde menos se piensa salta la liebre* publicados como obra póstuma si bien representados en una mansión aristocrática reciente aún su redacción. También compuso la obra en un acto *La librería*, pieza de costumbres cuyos personajes son un cuentista soporífero, un apostador eterno y un poeta estrafalario. Y próximo a morir, compuso *Guzmán el Bueno*, que podemos considerar como su canto de cisne en el género teatral.

El fabulista Samaniego

En la misma zona pedagógico-literaria que don Tomás de Iriarte, se movió su colega contemporáneo don Félix de Samaniego, el riojano nacido en 1745 y



Maja, dibujo de Goya.



Tomás de Iriarte, grabado de la época (Madrid, Biblioteca Nacional).

fallecido en 1801. Desde joven Samaniego se distinguió por su amor a las letras. Perteneció a una familia noble, viajó por suelo francés, cultivó su espíritu con depuradas lecturas y figuró en Vergara entre los fundadores de la Sociedad Vasca. Para la instrucción de los colegiales del Seminario establecido en esa localidad, Samaniego, a ruegos de su tío, el conde de Peñaflorida, escribió unas *Fábulas morales* con las que pronto adquiría celebridad en todo el país. Había sido gran amigo del autor del poema *La Música;* mas al publicar éste sus aplaudidas *Fábulas literarias*, aquél se enemistó con él y le atacó en la forma de que daremos cuenta después. También reiteró sus ataques al aparecer el melólogo *Guzmán el Bueno*, y no halló mejor recurso, para acentuar la nota burlesca en su aceradísima sátira, que intercalar algunos pasajes iriartianos de gusto dudoso.

Juzgando Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, el mérito comparativo de ambos escritores como fabulistas, adjudica con razón a Iriarte el título de inventor de un nuevo género de poesía didáctica, «antes de él no ensayado sistemáticamente en ninguna literatura», por cuanto había producido una serie de fábulas, en verdad ni dramáticas ni pintorescas; pero eso sí, tan sumamente ingeniosas consideradas en conjunto, y algunas tan magistrales, que, merced a él, nos hallamos con «una cumplida Poética, las más elegante que puede nacer de una tendencia tan prosaica». Es Iriarte inferior a La Fontaine, si se considera el interés narrativo del asunto; pero innegablemente descuella en el cultivo de la sátira. Esa adaptación punzante, ese espíritu de invención y ese primor y gracia al versificar, originaron la envidiable y justa popularidad de muchos de sus versos, como declara el mismo Menéndez y Pelayo. El cual, ocupándose a su vez de don Félix María de Samaniego, lo juzga desapasionadamente, y dice que se había empeñado en ser escritor prosaico de la escuela iriartiana, si bien con más viveza, con más numen descriptivo y en ciertos casos con mayor robustez de versificación, aunque tanto en corrección como en gusto se hallaba muy por debajo de aquel modelo suyo.

Antes Samaniego llegó a declarar, por cierto en versos sumamente prosaicos, que para sus propias obras no quería más arte que poner por modelo las de Iriarte (impelido por mal disimulada adulación, tal vez, y asimismo, considerada la cuestión desde otro plano, por la necesidad de establecer con las palabras «Iriarte» y «arte» una consonancia absoluta sin grandes quebraderos de cabeza). Después que aparecieron las *Fábulas literarias* del poeta canario, el afecto se convirtió en desvío, los celos hicieron mella en su alma y se manifestaron violentamente en dos publicaciones: el opúsculo *Carta Apologética al señor Masson*, que la familia del ofendido, puesta asimismo en ridículo, cuidó de recoger, pero del cual ha encontrado Julián Apraiz un ejemplar, y el papel *Observaciones sobre las Fábulas literarias*. Estas *Observaciones* ofrecen una particularidad que les comunica interés positivo, pues allí idsputaba Samaniego a Iriarte la originalidad de la introducción del apólogo. Fundamentaba tal conclusión en razones puramente cronológicas, pues, mientras, las *Fábulas* de Iriarte no aparecieron hasta 1782, Samaniego había impreso algunas de esas producciones similares en 1781 y había dado lectura a no pocas de ellas ante la Sociedad Vascongada en 1776.

Existe una diferencia esencial entre las *Fábulas* de los respectivos autores. Iriarte daba consejos literarios para principiantes es el terreno de la producción literaria, señalando lo peligroso del aplauso que prodigan los necios, lo despreciable de la poesía cuando contiene mucha hojarasca, lo infructuoso de emprender obras superiores a las propias fuerzas, lo necesario de proceder por principios o reglas para llegar a buen fin artístico, lo firme de la verdad aunque se multipliquen las opiniones contradictorias, etc., etc. Samaniego se atuvo a un fin y un propósito bien diferentes, pues destinó sus *Fábulas* a un colegio de niños, por lo que presentaban estas obras un carácter moral, y dicho vate fué

con frecuencia mero traductor o adaptador de los asuntos desarrollados por Fedro, La Fontaine y otros, si bien no faltaran en su haber las producciones originales, entre ellas una titulada *El joven filósofo y los compañeros*, composición de gran belleza realmente. Fedro le inspiró, entre varias más, aquellas, tan deleitosas, que van encabezadas con los rótulos *El parto de los montes*, *La zorra y el busto*, y *Las ranas pidiendo rey*.

Interesa recordar el punto de vista crítico de Samaniego en su posición antiiriartiana. Declárase ahí que, tanto Homero como Virgilio, merecían la admiración de sus contemporáneos por nuevos motivos de alabanza, correspondientes a la trasformación de ideas y de costumbres. También se manifiesta que por estar sujeto el gusto a mil particularidades de tiempo y de lugar, esas particularidades alteran y modifican las formas de aquél, hasta el punto de quedar desfigurado o desconocido. De consideración en consideración, llegó Samaniego a sentar una conclusión extrema, que tal vez no se habría concebido o no se habría formulado sin su odio a Iriarte, es decir al rival que tanto había estimado anteriormente, y esa conclusión cristalizó en la siguiente frase rotunda: «El apólogo, por su naturaleza, excluyó la forma didáctica y todo lo que tenga visos de una instrucción meditada». No advirtió Samaniego sin embargo que, al situar así su posición crítica, tiraba piedras contra su propio tejado. Como tampoco advirtió que recaía sobre sus propias obras la acusación lanzada sobre las de su antagonista al decir que adolecían de prosaísmo y declarar que «el Poeta debe ennoblecerlo todo... porque también el gusto tiene su velo, así como el pudor...; a más de que en la poesía hay una cierta correspondencia entre la idea y el movimiento del metro, como lo hay en la música entre el afecto y el sonido.»

Las *Fábulas morales* de Samaniego, con todas sus llanezas debidas a la época y al ambiente literarios en que le tocó vivir, están sostenidas en no pocos momentos, por el vivificador aliento de la poesía, yendo de lo meramente descriptivo hasta lo profundamente dramático. Al juzgarlas don Francisco Martínez de la Rosa en su *Poética española*, medio siglo más tarde, declaró que Samaniego había sobresalido lo bastante en el cultivo de aquel género literario para que se le pudiera citar sin desconfianza en extranjero país; aunque le faltaban la corrección y elegancia de un Fedro, así como también el candor y la verdad de un La Fontaine, se distinguían esas obras del poeta riojano por la naturalidad y la gracia, unidas a una versificación fácil y sonora. Así es, en efecto.

Lo que merced a este fabulista cautivaba a los niños, deleitaba también a los grandes, y se conservaban esas poesías en la memoria de lectores u oyentes. La moraleja iba implícita en la conclusión de la correspondiente poesía, o se adosaba como epílogo del apólogo. Para mostrar la ventaja de vivir en el campo sin zozobras ni pesadumbres, mejor que en la corte llena de peligros y sinsabores, recogió el asunto que con manifiesta entonación había tratado Bartolomé Leonardo de Argensola en su *Apólogo de los dos ratones* y compuso la fábula, todo sencillez y naturalidad, que se titula *El ratón de la Corte y el del Campo*. Para enseñar el contraste el trabajador y el ocioso, con las consecuencias inevitables de tan opuesto proceder, escribió la fábula de *La Cigarra y la Hormiga*, cantando aquélla siempre durante el verano, mientras ésta guardaba provisiones para el duro invierno. Gatos y ratones le inspiraron temas adecuados a su vena de fabulista: *La gata con cascabeles* culmina en esta conclusión adoctrinadora:

¡Cuántos chascos se llevan en la vida
los que no miran más que la apariencia!

Los gatos escrupulosos, es decir, aquel Mizifuz y aquel Zalirón que se comieron un capón en un asador metido, y que desisten de comerse el asador como postre, porque aquello «era un caso de conciencia», reflejan la hipocresía de quienes sólo dejan de cometer malas acciones cuando les falta la oportunidad para

triunfar en su empeño. *Los dos amigos y el oso* dan, a guisa de moraleja, este consejo prudentísimo y digno de ser practicado en toda ocasión:

Aparta tu amistad de la persona
que, si te ve en el riesgo, te abandona.

Con ser numerosas las fábulas de Samaniego cuya popularidad vive hoy lozana, tal vez ninguna supera, bajo tal aspecto, a la titulada *La lechera*, donde se relata el chasco de aquella vendedora, no sólo optimista, sino ilusa, que llevaba al mercado un cántaro de leche, cuyo producto pecuniario, aumentado en sucesivas empresas mercantiles — una canasta de huevos, cien pollos, un cerdo, una vaca y un ternero — la traería mejor bienestar, y que, al brincar de júbilo con tan halagüeñas esperanzas, deja caer al suelo el cántaro, con lo cual

Adiós leche, dinero,
huevos, pollos, lechón, vaca y ternero.

Y tras esta lamentación quejumbrosa, la moraleja imprescindible:

¡Oh, loca fantasía,
qué palacios fabricas en el viento!
Modera tu alegría,
no sea que saltando de contento,
al contemplar dichosa tu mudanza,
quiebre su cantarillo la esperanza.

El fabulista Cristóbal de Beña

Formado en la tradición literaria española de la segunda mitad del siglo XVIII, donde no faltaban apólogos, ni sátiras, ni epigramas, dió frutos lozanos de un despierto numen cierto escritor emigrado en Londres, que se llamaba Cristóbal de Beña. Era este autor un perfecto erudito de su tiempo, y, por las circunstancias especiales de su azarosa vida, unidas a su despejado talento, conoció perfectamente la literatura francesa y la inglesa, dominando también a fondo lo más selecto de la literatura española, como es natural. Tenía fama de feliz improvisador. En 1813 publicó «*La Lyra a la Liberad*, poesías patrióticas», y en el mismo año dió a la estampa sus *Fábulas políticas*, si hoy no muy vivas en el recuerdo de las gentes, a diferencia de las compuestas por sus antecesores Iriarte y Samaniego, en todo caso leidísimas por ahora hace un siglo o más. Al hablar de Beña con brevedad Juan Hurtado de la Serna y Ángel González-Palencia en su *Historia de la Literatura Española*, lo sitúan en el grupo independiente de las escuelas poéticas del siglo XVIII, es decir, en ese grupo considerado como legítimo heredero de la tertulia de la Fonda de San Sebastián, que representó en su tiempo las ideas de don Nicolás Fernández de Moratín, y entre cuyos componentes, capitaneados por este gran escritor, quedaban incluídos, además de Beña, Leandro Fernández de Moratín, el escolapio Pedro Estala; el conde de Noroña, «más que verdadero poeta, diestro versificador»; José de Vargas Ponce, notable como biógrafo y conocido muy especialmente por su famosísima *Proclama de un solterón*, y Juan Bautista de Arriaza, más notable por su ingenio que por su imaginación, cuyas *Poesías patrióticas*, alcanzaron popularidad extremada, y se divulgaron con el acompañamiento musical pertinente.

Asóciase el nombre de Beña, muy particularmente al de cierta publicación periódica editada en Madrid, con varias intermitencias y alteración de formas y tamaños, desde 1784 hasta 1808, año en que dejó de existir para siempre porque el estallido de la guerra de la Independencia acabó con muchas cosas dignas de mejor fortuna, cual sucede con todas las guerras devastadoras. Forma

53 tomos la colección de esa publicación periódica, titulada el *Memorial Literario.* Su primera etapa corrió desde 1784 hasta 1790, alimentándola constantemente con su pluma jamás ociosa el humanista Joaquín Ezquerra. La segunda transcurrió desde 1793 hasta 1798, bajo la dirección del académico don Joseph Calderón de la Barca, el cual había recogido tal herencia editorial a la muerte de aquel erudito. Y la tercera, de 1801 a 1808, contó con tres redactores principales: el uno era Cristóbal de Beña; los otros dos, Andrés Moya Luzuriaga y José María Carnerero, si bien su verdadero inspirador, aunque apenas colaboró ahí, fue Capmany. En su primera fase, el *Memorial* se aferró a un clasicismo intransigente, teniendo por ídolo a Racine; en la segunda, mostraba gran admiración por la literatura inglesa y por los grandes dramaturgos españoles, hasta el punto de ser en esas páginas comparado Lope con Shakespeare; y en la tercera rezumó el espíritu de Capmany cuando éste había abjurado ya de su empedernido galicismo juvenil y le apasionaba la pureza de nuestro idioma.

Aunque aparentemente se desvían de nuestro tema las noticias consignadas en el anterior párrafo, conviene anotarlas, no sólo para explicar la evolución del gusto literario en un período de un cuarto de siglo durante el cual privaban los apólogos, sino para que se aprecie, por deducción, las corrientes estética y estilística en que se movió Cristóbal de Beña al trazar su producción poética, y de un modo muy particular sus *Fábulas políticas.* Una de estas obras menores, en particular, resalta por lo ingeniosa; está vaciada en el molde propio del soneto y se titula *La piedra de amolar y el cuchillo.* Hay otras más, sin embargo, que para mi gusto personal, merecen igual o mayor estima. Las vaciaba ese vate en variados metros, con marcada predilección por el endecasílabo y la silva. Sus títulos recuerdan los de sus inmediatos antecesores en el cultivo español de aquel género literario. Sus moralejas aparecen declaradas terminantemente o insinuadas con cierta discreción. He aquí algunos títulos de las fábulas escritas por Beña que se pueden ver en letras de molde: *Los ratones y el gato, El culebrón y el toro, La rana y el sapo, El mochuelo y el topo.* La intención satírica recayó a veces, de un modo muy acentuado, sobre sucesos políticos de aquel tiempo. La moraleja de la fábula *Las abejas y los zánganos* dice así:

Si en esta sociedad en que vivimos
tantos zánganos hay perjudiciales,
¿por qué con tal estupidez sufrimos
coman sin trabajar nuestros panales?

La golondrina y el jilguero tiene el siguiente epílogo, derivado del asunto:

El que por ocupar un alto puesto
a la seguridad prefiere el fausto,
siempre a grandes caídas se halla expuesto.

También encierra una advertencia la fábula titulada *La escalera de mano y el farolero* en los versos que la rematan, a saber:

Cada clase un escalón
en las repúblicas es;
no se olvide el papelón
de la escalera al revés
en cualquier revolución.

Bastan estas muestras para que se aprecie la posición literaria, estética y política de aquel expatriado acerca del cual declaró, el duque de Rivas, en laudatorias frases, que era un hombre culto, ilustrado; en el trato, excelente, y como artista, fácil y gallardo versificador.

LA POESÍA TRADICIONAL DE HISPANOAMÉRICA

por

JUAN ALFONSO CARRIZO

La poesía tradicional española penetró en América con los primeros conquistadores

México o Nueva España, como se llamó en la era colonial nos brinda las primeras noticias de penetración de cantares tradicionales españoles en América. En efecto, el cronista Bernal Díaz del Castillo, en su relato de la expedición de Hernán Cortés a México, en abril de 1519, refiere:

«... y luego de buena hora llegamos a San Juan de Ulúa, jueves de la Cena (Jueves Santo de 1519) después de mediodía. Acuérdome que llegó un caballero que se decía Alfonso Hernández Puertocarrero, e dijo a Cortés: «Paréceme, Señor, que han venido diciendo estos caballeros que han venido otras dos veces a esta tierra:

Cata Francia, Montesinos;
cata París, la ciudad;
cata las aguas del Duero
do van a dar a la mar.

Yo digo que miréis las tierras ricas, y sabeos bien gobernar». Luego Cortés bien entendió a que fin fueron aquellas palabras dichas, y respondió: «Denos Dios ventura en armas, como al paladín Roldán; que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a otros caballeros por señores, bien me sabré entender» [1].

El romance evocado por Hernández Puertocarrero es el de *Montesinos*, romance viejo que veremos figurar años después en el *Cancionero de Romances* (sin ano) [2].

Al referirse Bernal Díaz al encuentro de las fuerzas de Pánfilo de Narváez con las de Cortés en Sempoalla, acaecido el mismo mes de abril de 1519, da la noticia de que, habiéndose rendido Narváez, mandó Cortés a Cristóbal de Olid y a Diego de Ordás a prender cuarenta hombres que Narváez había destacado en un punto estratégico. Cuando fueron sorprendidos, dieron muestras de alegría; dice el cronista: «al aproximarse al real de Cortés comenzaron a tocar los tambores y a tañer sus pífanos y decían:

¡Viva, viva la gala
de los romanos,
que siendo tan pocos
han vencido a Narváez
y a sus soldados!

e un negro que decía Guidela que fué muy gracioso truhán que traía Narváez daba voces que decía: Mirad que los romanos no han hecho tal hazaña» [3].

En España del siglo XV eran tradicionales los villancicos líricos con el comienzo «¡Viva la gala de...!», y así, tenemos éste de Rodrigo de Reinosa, del siglo XV:

¡Viva la gala de la pastorcilla,
que al pastor hace penar! [4].

En el siglo XVII, también este otro:

¡Vívame la gala
del zagal y la zagala!
Lleno él de mil glorias,
y ella de mil gracias.
¡Vívame la gala! [5].

La existencia del villancico con el comienzo de *¡Viva la gala!* y la sátira del negro, por la alusión a los romanos, nos hacen pensar que acaso el *decir* de la gente de Narváez fuera un villancico tradicional adaptado al momento y que debiera escribirse así:

¡Viva la gala
de los romanos,
que siendo tan pocos
han vencido a Narváez
y a sus soldados.
¡Viva la gala
de los romanos!

También en esos años entró a México el romance del *Incendio de Roma.* Veamos la noticia de Bernal Díaz del Carrillo, porque en ella hallaremos la información, acaso, del primer romance hecho en tierra de América; en efecto, hablando de la angustia que produjo en el ánimo de Cortés el descalabro de *La Noche Triste* (1.º de mayo de 1520?), refiere:

«y en ese instante suspiró Cortés con una muy gran tristeza, muy mayor que la que antes traía, por los hombres que le mataron antes que en el *cu* subiese; y desde entonces dijeron un cantar o romance:

En Tacuba está Cortés
con su escuadrón esforzado,
triste estaba y muy penoso,
triste y con gran cuidado,
la una mano en la mejilla
y la otra en el costado.

A continuación agrega el cronista soldado: «acuérdome que entonces le dijo un soldado que se decía el bachiller Alonso Pérez, que después de ganada la Nueva España fué fiscal e vecino de México: Señor capitán, no esté vuestra merced tan triste, que en la guerra estas cosas suelen acaecer, y no se dirá por vuestra merced:

Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía [6]».

A mediados del siglo, el sevillano Lázaro de Bejarano glosó en décimas este romance. Es una sátira al Presidente de la Audiencia de la Española o Santo Domingo, en 1552, licenciado don Alonso de Maldonado. Gustaba Maldonado ir por las tardes a una fuente vecina y disfrutar de fresco, acompañado de un privado y de un músico ciego apellidado Cieza. Este último tocaba la sinfonía, instrumento musical europeo de los siglos XIV y XV. He aquí la segunda estrofa de la glosa:

También vide a Maldonado
licenciado y presidente,
a la sombra de una fuente
descuidado del cuidado
que el rey le dió de su gente;
y al son de una sinfonía
que Cieza, el ciego, tañía,
cantaban los Melgarejos.
Gritos dan niños y viejos
y él de nadie se dolía. [7].

López de Gomara nos da la noticia de otros versos recordados por Cortés: cuenta el cronista que en 1528 mandó el conquistador de México a Álvaro de Saavedra Gerón a buscar una isla y a reconocer los caminos que conducirían a otras islas que suponía muy ricas. Al encarecerle la procura de camino bueno le dijo:

De aquí a aquí me lo encordonedes,
de aquí a aquí me lo encordonad. [8].

Acaso fué este dístico parte de un villancico tradicional entonces en España.

Don Ramón Menéndez Pidal cita un romance español recordado por el cronista Fernández de Oviedo como dicho en América. Es el caso que el licenciado Alonso Zauso, náufrago en la isla de los Alacranes o del Triángulo (Cuba), el 20 de enero de 1524, padeció hambre, sed y toda suerte de calamidades, incluso la de ver morir sin remedio a casi todos sus compañeros en treinta y tantos días de penurias. Cuando fué sacado del islote que le dió albergue y traído a Villa Rica (México), el teniente de gobernador residente en aquella villa, Simón de Cuenca, le preguntó al echar pie a tierra qué nuevas traía; a lo que contestó el licenciado:

Buenas las traemos, señor,
pues que venimos acá. [9].

Y a fe que la alusión al romance *Ya se asienta el rey Ramiro* venía a pelo, puesto que continúa así:

. . . .
siete días anduvimos
que nunca comimos pan
ni los caballos cebada
de lo que nos pesa más;
ni entramos en poblado
ni vimos con quién hablar... [10].

En oportunidad de la partida de Diego de Almagro de la isla del Gallo, en 1526, un soldado, refiere López de Gomara, hizo llegar al gobernador de Panamá una copla en la cual dejaba mal parado al dicho don Diego y a Francisco de Pizarro, que quedó aguardando la vuelta de Almagro. Dice así la copla:

Pues, señor Gobernador,
míreIo bien por entero,
que allá va el recogedor
y acá queda el carnicero [11].

El Perú también nos proporciona informaciones sobre la penetración de la poesía tradicional española en el siglo XVI; y, en efecto, cuenta López de Gomara que Francisco de Carbajal, en vísperas de la batalla de Xaquixaguana (9 de abril de 1548), solía cantar:

Estos mis cabellicos, madre,
dos a dos se los lleva el aire [12].

Son los dos primeros versos de un villancico español que dice:

Estos mis cabellos, madre,
dos a dos se los lleva el aire.
No sé que pendencia es ésta
del aire con mis cabellos,
o si enamorado de ellos
le hace regalo y fiesta;
de tal modo los molesta
que, cogidos al desgaire,
dos a dos se los lleva el aire [13].

Don Ricardo Palma refiere, aunque sin documentar la noticia, que el dicho Carbajal cantaba también este estribillo:

Bullí bullí,
zarabullí,
que si me gané,
que si me perdí.
Que si es, si no es,
si no soy, si no fuí,
por acá, por allá...
por aquí, por allí... [14].

Es estribillo de una danza española. Cotarelo y Mori lo transcribe como publicado en Galicia en 1650 [15].

Al lado de estas coplas españolas, andaban entre los hombres de la conquista peruana algunas hechas por ellos a imagen y semejanza de las traídas de la Madre Patria. De dos hay noticias; y, en efecto, cuenta el cronista Pedro Cieza de León, hablando en su *Guerra de las Salinas* de las revueltas de Hernando Pizarro, de 1573, que «... por el real *(situado entonces en el valle de Chincha)* andaba gran alboroto diciendo que, suelto Hernando Pizarro de la prisión en que estaba, no esperasen *(los almagristas)* concordia ni paz; antes tuvieren la guerra por muy cierta, más que hasta allí. Se pusieron en partes públicas lo siguiente:

Almagro pide la paz,
los Pizarros ¡guerra! ¡guerra!
ellos todos morirán
y otro mandará en la tierra [16].

Cuando se terminó esta guerra, el pacificador del Perú, licenciado La Gasca, dió instrucciones al capitán Alonso de Mendoza para que fundara una ciudad con el nombre de *Nuestra Señora de la Paz*. Así lo hizo, y el sábado 20 de octubre de 1548, fundó lo que hoy es la capital de Bolivia [17].

El rey de España, Carlos V, le acordó escudo en 1555, y en él está escrita la siguiente coplita:

Los discordes, en concordia,
en paz y amor se juntaron,
y el pueblo de Paz fundaron
para perpetua memoria [18].

Otra coplita hecha por los conquistadores del Perú en los primeros años de la ocupación española es la que nos refiere el cronista Diego Fernández *(El Palentino)*:

El uno jugar y el otro dormir,
¡oh, qué gentil!
No comer y apercibir,
¡oh, qué gentil!
El uno duerme y el otro juega.
¡Así va la guerra! [19].

El *dormilón* era el licenciado Hernando de Santillán, y el *jugador* (al ajedrez), el arzobispo de Lima, fray Jerónimo de Loaiza. La copla es del año 1553 o de comienzos del 54, cuando ardía la guerra contra el rebelde Francisco Hernández Girón.

En la Argentina hay noticias de una cuarteta del siglo XVI. En efecto, dice el señor Mariano Zorreguieta, en sus *Apuntes Históricos de la Provincia de Salta* (Salta, 1872), al hablar de la evangelización de las tribus indígenas que servían a Esteco (no especifica que Esteco será, pero, por la fecha de la relación, suponemos que debe de tratarse del primer Esteco, es decir, *Nuestra Señora de Talavera)*:

«De acuerdo el padre Barzana con el superior Angulo y el señor obispo de volver a Esteco, a continuar la obra que habían comenzado, partió de Santiago en marzo de 1588 con el padre Juan de Villegas y un clérigo nombrado vicario Eclesiástico.

»Entraron a Esteco la víspera del domingo de Ramos, que aquel año cayó a dos de abril, y en los 15 días que permanecieron ejercieron su ministerio con gran provecho. Y siendo su principal objeto doctrinar a los indios, que existían en los cincuenta pueblos que rodeaban a Esteco, se fueron allí.

»Un religioso franciscano asistía a esa numerosa indiada, que en parte había perecido por pestes, hambre y por servicios tan penosos; dignos de mejor suerte, por su carácter dócil e industrioso. Por lo que el padre Juan de Viana, refiriéndose a estos naturales decía:

No como y doy de comer,
no visto y doy de vestir,
soy libre y he de servir:
esto ¿cómo puede ser?»

Los cantares recogidos en idioma quichua en la tradición oral actual están influídos por la cultura hispánica

La evangelización de Hispanoamérica, llevada a cabo en los siglos XVI y XVII por los misioneros, estuvo orientada a suplantar la idolatría por la fe católica. Para hacer más intensa esta obra catequística, los misioneros aprendían los idiomas de los naturales y en sus lenguas les dieron las ideas de Dios, de alma, de vida ultraterrena y de redención, haciendo posible con ellas la comprensión del Evangelio.

El grado de eficiencia del misionero estuvo en relación, no solamente con la diligencia puesta en el apostolado, sino principalmente con el nivel de cultura alcanzado por los indios. Por eso en las regiones donde ésta estuvo más adelantada, como México y el Cuzco, la evangelización fué más eficaz que en las selvas del sud de Colombia y las del Ecuador o el Chaco, por ejamplo, donde el indio, abroquelado en el bosque, pudo huir del misionero...

En el Perú, donde ya se han recogido de boca del pueblo muchos cantares tradicionales en idioma indio, es posible observar cómo estos estaban influídos por la poesía española.

Los cronistas Pedro Cieza de León [20], padre José de Acosta (S. J.) [21], Garcilaso de la Vega, inca [22], Guaman Poma [23] y otros que como ellos, vivieron en el Cuzco y sabían quichua, dan fehacientes testimonios de la existencia de cantares en idioma quichua en la prehistoria peruana.

Garcilaso es el único en darnos noticias de la técnica de aquellos cantares prehistóricos, la cual se resume así:

1) Supieron hacer versos cortos y largos con medida de sílabas.

2) No usaron de consonantes en sus versos: todos eran sueltos.

3) Por la mayor parte semejaban a la natural compostura española que llaman redondilla.

4) Los versos amorosos eran cortos, porque fuesen más fáciles de tañer en la flauta.

El mismo cronista nos da un ejemplo de cantar indio prehispánico: es una pieza recogida de boca de un amauta por el padre Blas Valera, que vivió largos años entre los naturales. Transcribiremos su comienzo con la traducción castellana:

Cúmac ñusta	*Hermosa doncella,*
Toralláiquim	*aquese tu hermano,*
Puiñuy quita	*el tu cantarillo*
Páquir cayan	*lo está quebrantando,*
Hina mantara	*y de aquesta causa*
Cunuñunun	*truena y relampaguea*
Illapántac.	*también cayen rayos.*
. . . . .	. . . .

Esta tradición poética indígena no ha llegado a nuestro días. Los versos en quichua que hoy canta el mestizo peruano son en su mayoría bilingües, como lo observa el señor Víctor Navarro del Águila [24 a] que recogió los cantares en quichua de Andahaylas; y los que no son bilingües son de ocho sílabas y tienen rima consonante, de acuerdo con la técnica de la cuarteta española. Por otra parte, lo fundamental para apreciar la data prehispánica de estos cantares no es solamente el hecho de que estén en idioma indio; lo fundamental es que su ideología sea india, y esto es lo difícil, porque desde los primeros momentos de la conquista la ideología indígena fué suplantada por la hispánica en todos los órdenes de la vida espiritual. Los misioneros, desde México hasta Arauco (Chile), adoptaron la práctica de aprovechar la música de los *areytos* [25], *mitotes*, *hayllis* y *taquis* indígenas para hacer cantar con ellos en idioma indio los versos de ideología cristiana. A este respecto, es interesante una noticia del inca Garcilaso. Al referir la fiesta al sol que los incas hacían en Collacmpata (barrio del Cuzco), cuenta que en esa oportunidad «los cantares que decían en loor del sol y de sus reyes, todos eran compuestos sobre la significación de esta palabra: *Haylli*, que en lengua general del Perú quiere decir triunfo».

«Pareciendo bien estos cantares de los indios y el tono de ellos al maestro de capilla de la iglesia catedral, compuso el año de cincuenta y uno o de cincuenta y dos una chanzoneta en canto de órgano para la fiesta del Smo. Sacramento, contrahecha muy natural al canto de los incas. Salieron ocho muchachos mestizos de mis condiscípulos, vestidos como indios con sendos arados en las manos, con lo que representaron en la procesión el cantar y el aylli de los indios, ayudándoles toda la capilla al retruécano de las coplas, con gran contento de los españoles y suma alegría de los indios de ver que con sus cantos y bailes solemnizasen los españoles la fiesta del Señor Dios nuestro, al cual ellos llaman Pachacámac, que quiere decir el que da la vida al universo» [26 a].

Con el correr del tiempo, el sistema se generalizó en el pueblo, y la gente quichizante se dió a componer versos de toda laya en el idioma de los incas. En efecto, dice el referido cronista: «Dícenme que en estos tiempos (1602-1609) se dan mucho los mestizos a componer en indio estos versos, y otros de muchas maneras, *así a lo divino* como a *lo humano* [26].

Igual sistema usaban los misioneros jesuítas en las provincias argentinas de Tucumán, Salta y Santiago del Estero, desde 1585, año en que entró la compañía al noroeste argentino.

En los últimos años del siglo XVI, evangelizaban los Valles Calchaquíes, por la región de los Molinos, los padres Juan Romero y Gaspar de Monroy, ambos de ilustre renombre en la conquista espiritual del Tucumán. En la Relación (en italiano) que hicieron en Santiago del Estero, el 23 de junio de 1601, cuentan el resultado de una de sus andanzas y dicen: «En suma, bautizamos todo el pueblo de 200 personas, las cuales se alegraban al oírnos cantar en su idioma, cantando ellos también y recitando las oraciones y la doctrina cristiana ante la cruz» [27].

Al referir la misión que hicieron en un pueblecito indio llamado Pimbu, dicen los padres: «Llegados a la plaza, se les hizo una exhortación, se cantaron unos cantos espirituales en el idioma del país y después nos retiramos a la posada y nos llevaron de comer cantidad de raíces sabrosas» [28].

La noticia suministrada por la *Carta Anua* del 6 de junio de 1610 parece ser traslado de la que nos dió en 1609 el inca Garcilaso para el Cuzco. Ahora son los padres Juan Darío y Horacio Morelli los evangelizadores de Calchaquí, y dicen de sus indios: «Han cobrado extraña afición a una imagen de Nuestra Señora, tanto que cuando la sacan no se saben apartar de ella y gustan notablemente de los cantares *a lo divino* en su lengua» [29].

Entre los araucanos sucedía igual cosa: los misioneros no solamente traducían al idioma indio el catecismo y las oraciones litúrgicas sino también las canciones: «Y era de gran consuelo ver — dice la tercera *Carta Anua* del 5 de abril de 1611 — todos aquellos niños infieles saben también todas las cuatro oraciones y el catecismo y cantar unas canciones de la doctrina en su lengua» [30].

«Cántanseles unos cantaricos en su lengua», agrega después [31].

En México procedieron de la misma manera los evangelizadores. El docto historiador don Joaquín García Icazbalceta, en su estudio preliminar al *Códice Franciscano*, de mediados del siglo XVI, advierte: «Nótese asimismo en esta relación *(de los franciscanos de Guadalajara)* que los religiosos, en vez de enseñar, como parecía natural, la lengua castellana a los indios de diversa habla que doctrinaban, preferían enseñarles la mexicana, que ellos llevarían de aquí aprendida»[32].

Los cantos en idioma mexicano del siglo XVI, que hoy conocemos, ya están influídos por la cultura hispánica, así lo demuestra el ilustre comentarista del códice manuscrito de *Cantares en idioma mexicano*, doctor Antonio Peñafiel.

En Venezuela también se predicaba desde muy temprano, desde 1524, en idioma de los naturales. El fraile Francisco Juan Garceto misionaba en la lengua de los indios, según se ve en da *Relación* de Miguel de Castellanos [33]. El padre Matías Ruiz Blanco, que estuvo en la conversión de Piritú, compuso cantares en idioma *cumanagoto*, en 1690, porque pensaba que «hablarles en lengua castellana será lo mismo que predicar a sordos» [34].

El misionero del Brasil de mediados del siglo XVI, padre José de Anchieta, predicaba y *componía cantares* en latín, portugués y castellano, para los europeos, y en idioma *tupí* para los naturales [35]. En el Paraguay, el franciscano Luis de Bolaños, predicaba y componía cantares en idioma guaraní [36].

Por estas noticias de cronistas del siglo XVI, se infiere fácilmente que el acervo poético tradicional de Hispanoamérica debió de nacer y formarse influído por la cultura hispánica, y por tanto sería temerario afirmar que los cantares en quichua recogidos en estos años de boca del pueblo puedan ser fruto de la cultura prehispánica.

En la Argentina, donde el quichua no fué idioma prehistórico, sino llegado en los tiempos de la conquista española, tuvimos oportunidad de recoger ciento cincuenta cantares en este idioma; pero en todos ellos se nota la influencia hispánica, ya sea en la medida de los versos (el octosílabo) o en la idea que desarrollan.

Las oraciones rituales pertenecientes al culto prehispánico de Pachacámac o Pachamama, con las cuales todavía hoy suplican sus favores ciertos grupos sociales de Perú, Ecuador, Bolivia y Jujuy (Argentina), revelan la influencia hispánica evidente; las que se recitan en las prácticas propiciatorias de la siembra aluden al trigo y las dirigidas a conseguir la multiplicación del hato alude a la oveja: y el trigo como la oveja son de procedencia hispánica [37].

Es evidente la unidad del acervo poético tradicional de Hispanoamérica

A medida que se van exhumando del olvido los viejos cantares tradicionales del pueblo de habla española de América, se descubre que hay piezas comunes, no solamente de poesía, sino de mitos, cuentos y leyendas.

Esta unidad del patrimonio espiritual se explica porque España, ocupó el territorio de Hispanoamérica a un mismo tiempo, en la segunda mitad del siglo XVI, y así como las personas nacidas en una aldea en un mismo año evocan idénticos recuerdos, así los pueblos surgidos en aquella centuria debieron, necesariamente, evocar en los siglos XVII, XVIII y XIX los arrorrós, las rondas infantiles, los romances, los cantares de amor y las oraciones piadosas de la España de esos años.

Por otra parte, en América se vino a operar la unidad de la nación española ansiada por los Reyes Católicos; aquí llegó la fe acendrada, sin errores, sin judíos y sin moros, y el idioma castellano, como lo señala don Rufino J. Cuervo, privó aquí sobre el vascuence, el gallego y el catalán [38].

La Iglesia, que es unidad, trajo su espíritu a América, comenzó unificando los idiomas indígenas al adoptar el uso de las llamadas lenguas generales: en México se predicó en mexicano; en Perú, Ecuador, Bolivia y Noroeste argentino, en quichua; en Paraguay, en guaraní; y en Chile, en araucano. Hizo desaparecer así los centenares de idiomas poco evolucionados o de limitada expansión. Enseñó una sola filosofía, una sola moral y un solo catecismo, creando así una conciencia que nos unió a la cristiandad en el tiempo y en el espacio.

En los siglos XVI y XVII, los hispanoamericanos, como los niños de una misma escuela, leían idénticos libros. Baste para probarlo con pasar la vista por los registros de libros remitidos a distintos puntos de América, desde la Casa de Contratación de Sevilla [39].

Los distinguidos investigadores de la poesía tradicional señora María Cadilla de Martínez, en Puerto Rico y don Vicente T. Mendoza, en México, refieren que en sus países, aun hoy, algunos campesinos se deleitan todavía leyendo la *Historia de Carlomagno* [40]; y hace cuestión de ocho meses, un honrado labriego de Belén (Catamarca), a quien deseaba retribuir atenciones, me pedía que por todo favor le hiciera llegar a mi arribo a Buenos Aires la *Historia de Carlomagno*. En Tucumán, los guitarreros analfabetos se hacían leer esta historia para sacar temas de sus disputas en verso o para componer nuevas décimas del ciclo carolingio.

Los cuentos tradicionales de Hispanoamérica, algunos de los cuales están entroncados en los de la India y Persia, reconocen como única fuente los de la tradición oral y la novelística española de los siglos XVI y XVII, porque España fué la única puerta de entrada de la cultura greco-latina y oriental. *Pedro de Urdemales*, recordado ya por Juan de la Encina en el siglo XV [41], es personaje conocidísimo en América.

El cuento del tuerto perezoso, que trae Juan Ruiz (El Arcipreste de Hita) en el *Ensiemplo de los dos perezosos que querían casar con una dueña*, se conserva, y en plena vitalidad, entre nuestros paisanos de provincias, junto con centenares de otros tomados de los cuentos y entretenimientos españoles de los siglos citados. Así lo señalan, entre otros, la señorita María Rosa Lida [42] y la señora Berta Elena Vidal de Battini [43] en estudios recientes, en la Argentina, y don Aurelio M. Espinosa, en México. Espinosa, deseoso de conocer las fuentes de la novelística popular mexicana, remontó el curso de la historia y se fué a España, a recoger de boca del pueblo los cuentos tradicionales de la Madre Patria, seguro de que allí estaban los antecedentes de los suyos, los cuentos mexicanos [44].

La unidad de la poética tradicional de Hispanoamérica se pone a la vista si comparamos los cantares tradicionales de Puerto Rico, México, Santo Domingo, El Salvador, Venezuela y Colombia, países situados todos al extremo norte de la América Española, con los recogidos en Argentina y Chile, del extremo sur. Las piezas más comunes son precisamente las que gozaban de mayor popularidad en la Madre Patria en los siglos XVI y XVII, llegaron en boca del pueblo español, y se sedimentaron por igual en toda la extensión del continente, como los materiales de arrastre traídos por los ríos que luego se remansan.

En Puerto Rico, Cuba, Argentina y Chile perduran los mismos romances que han quedado en América, como pervivencia del romancero clásico español; basta pasar la vista por las colecciones de Carolina Poncet y José María Chacón y Calvo, de Cuba, las de Julio Vicuña Cifuentes, de Chile, y las nuestras para probar esta evidencia.

Los juegos y las rimas infantiles, diligente y eruditamente estudiadas por María Cadilla de Martínez, en Puerto Rico, son exactamente los mismos que tuvimos la suerte de recoger en las provincias del noroeste argentino. Solamente una o dos habrá entre los cientos de piezas de ambos patrimonios que no sean comunes. Por otra parte, conviene advertir que también todo este precioso acervo de rimas infantiles es español en su esencia.

Las adivinanzas recogidas por Ramírez de Arellano y Alden Mason en Puerto Rico, son una buena cantidad comunes en nuestro país; así lo demuestran las colecciones de don Rafael Jijena Sánchez y las nuestras, recogidas en la tradición oral argentina.

Las glosas religiosas hechas a cuartetas profanas, llamadas desde los años del obispo Ambrosio de Montesino y de Alonso de Ledesma, *cantares a lo divino*, se muestran, no solamente con analogías de técnica, sino con piezas iguales en uno y otro extremo del Continente. La cuarteta siguiente:

Yo digo que no hay infierno
ni misericordia en Dios;
también digo que no hay gloria
tan fija como un reloj.

está glosada a lo divino en Santo Domingo [45] y en Argentina [46]. La cuarteta que empieza: *Una vieja me lo dió*, y que es cabeza de un *cantar a lo divino*, recogido en Santo Domingo por la señora de Nolasco [47], es también cabeza de otra canción de esta clase tradicional en nuestro país [48], aunque aquí ofrece variantes. Don Vicente T. Mendoza recuerda, en su estudio *Origen de dos canciones mexicanas*, la glosa *a lo divino:*

Cuatro son las tres Marías,
cinco los cuatro elementos,
ocho las siete cabrillas,
once los diez mandamientos [49].

La misma cuarteta, glosada *a lo divino*, esto es, en sentido religioso, es tradicional en nuestro país [50]. La señora María Cadilla de Martínez trae una glosa religiosa a esta cuarteta:

El gallo en su gallinero
aletea y luego canta.
El que duerme en cama ajena
pasitito se levanta [51].

Pues bien, esta misa cuarteta, modificada solamente en su último verso, así: *A las cuatro se levanta*, o *Madrugando se levanta*, es cabeza de otros cantares *a lo divino* populares en México [52], Chile [53] y Argentina [54].

En las glosas sentenciosas o reflexivas recogidas hasta ahora en Hispanoamérica hay, como en los *cantares a lo divino*, piezas comunes en los distintos países, lo cual es debido seguramente a que debieron de venir en el repertorio de los misioneros o en libros de catequesis, como las oraciones piadosas, que son igualmente comunes [54 a].

Don Justo de Sancha transcribe cuatro glosas reflexivas de un pliego suelto, sin año, publicado en Valladolid, seguramente en el siglo XVII, entre ellas hay una tradicional en toda Hispanoamérica, que es la que lleva la siguiente cuarteta:

Nada de esta vida dura,
fenecen bienes y males,
y a todos nos hace iguales
una triste sepultura [55].

Efectivamente, es tradicional en México, donde la recogió don Vicente T. Mendoza [56], en Puerto Rico, donde la recogió Alden Mason [57], en Santo Domingo, donde la recogió la señora Flérida de Nolasco [58], y en nuestro país [59], donde la recogimos en tres versiones.

En el mismo caso de universalidad está la glosa a aquella cuarteta del siglo XV que dice:

En esta vida prestada
do bien obrar es la llave,
aquel que se salva sabe,
el otro no sabe nada [60].

De ella hay dos glosas reflexivas en la Argentina; la que transcribiremos es tradicional en Puerto Rico, donde la encontró Alden Mason [61], en Lima donde la encontró R. Palma [62], y en la Argentina. He aquí la versión argentina, universal en Hispanoamérica:

En esta vida emprestada,
que es de la ciencia la llave,
quien sabe salvarse sabe,
y el que no, no sabe nada.

Glosa

¿Qué se hicieron de Sansón
las fuerzas que en sí mantuvo,
y la belleza que tuvo
aquel soberbio Absalón?
La ciencia de Salomón
¿no es de todos alabada?
¿Dónde está depositada?
¿Qué se hizo? Ya no parece.
Luego, nada permanece
en esta vida emprestada.

De Aristóteles la ciencia,
del gran Platón el saber,
¿qué es lo que han venido a ser?
Pura apariencia, apariencia.
Sólo en Dios hay suficiencia.
Sólo Dios todo lo sabe.
Nadie en el mundo se alabe,
ignorante de su fin:
así lo hace Agustín,
que es de la ciencia la llave.

Todos los sabios quisieron
ser grandes en el saber.
Que lo fueron, no hay que hacer,
según ellos se creyeron.
Quizá muchos se perdieron
por no ir en segura nave;
camino inseguro y grave
si en Dios no fundan su ciencia,
pues me dice la experiencia:
quien sabe salvarse, sabe.

Si no se apoya el saber
en la tranquila conciencia,
de nada sirve la ciencia,
condenada a perecer.
Sólo el que sabe obtener,
por una vida arreglada
un asiento en la morada
de la celestial Sión,
sabe más que Salomón,
y el que no, no sabe nada [63].

En los cantares de amor se manifiesta la misma universalidad, y no solamente en las coplas sino en las glosas, porque nuestro pueblo hispanoamericano, como el español, esboza la expresión de amor en coplas y la desarrolla en glosas.

Leyendo las colecciones de coplas de Lafuente y Alcántara, Rodríguez Marín, Melchor de Palau y otros, hemos podido establecer que las coplas comunes en Hispanoamérica son las españolas, pero no podemos decir lo mismo de las glosas, porque no se han recogido aún las tradicionales en España.

Hubiéramos deseado transcribir las glosas comunes en su integridad, pero por razones de espacio nos limitaremos tan sólo a hacerlo con la cuarteta temática. Citaremos las comunes entre los países del Mar Caribe y la Argentina, porque la inmensidad de la distancia que los separa y la incomunicación en que han vivido dan idea más clara del recorrido de estas piezas por Hispanoamérica que las comunes en países vecinos, como serían Chile y Argentina, por ejemplo. He aquí las cuartetas:

Aprende ingrata a querer
y a tener correspondencia,
que en personas como tú
no hay disculpas ni clemencia [64].

El amor ha de ser uno,
eso bien lo sabes vos
no tiene amor a ninguno
la mujer que quiere a dos [65].

De San Agustín la pluma,
de Carlos V el poder,
de un rey David la fortuna,
de un Salomón el saber [66].

Determinado me siento
a aborrecer lo que adoro,
pero al mismo tiempo lloro,
mi propio aborrecimiento [67].

En la cama de la Ausencia
cayó enferma la Esperanza;
lágrimas, tengan paciencia,
que el tiempo todo lo alcanza [68].

En las orillas de un río,
a la sombra de un laurel,
estaba la vida mía
mirando el agua correr [69].

En la torre de mis gustos,
donde tan alto me vi,
los cimientos eran falsos:
otro subió y yo caí [70].

Llora, corazón, llora,
llora si tienes por qué,
que no es afrenta en un hombre
llorar por una mujer [71].

Me quejo porque me duele,
que si no, no me quejara.
¿Cuál es aquel que se queja
sin que no le duela nada? [72].

No me vuelvas a mirar
con esos tus ojos tristes,
porque se me representa
el mal pago que me distes [73].

¡Oh, dichosa carta escrita,
quién fuera dentro de ti,
para darle mil abrazos
al ángel que te ha de abrir! [74].

¡Qué largas las horas son
en el reloj de mi afán,
y qué poco a poco dan
alivio a mi corazón! [75].

Sabrás, mi bien, que he venido
tan solamente a avisarte;
como me voy y te dejo,
lo que siento es no llevarte [76].

Se fué mi dueño querido,
y solito voy quedando,
como palomita triste,
de rama en rama volando [77].

Se te fué el pájaro ya
que en tu mano lo tuviste;
no sabes lo que perdiste;
el tiempo te lo dirá [78].

Si supieras mi dolor,
mi sentimiento y mi pena,
lástima te habría de dar
aunque amor no me tuvieras [79].

Te daré, porque me des
de tu bella boca el sí,
las alfombras de Turquía
y el oro de Potosí [80].

Yo soy pescador de Amor;
tiro mi anzuelo a la mar:
el pez que pica lo cojo,
y al que no, lo dejo andar [81].

Las rustiqueces pastoriles, género de composición literaria que consiste en hacer hablar a campesinos en habla vulgar, es también general en Hispanoamérica. Este género de composición literaria es de vieja data en España, como que Juan del Encina (1468-1534) es, después del autor de *Mingo Revulgo*, quien nos ofrece los mejores versos de este género en sus églogas y farsas.

Parece ser que desde muy temprano entraron las rustiqueces pastoriles en Hispanoamérica, porque hay noticias de que Tirso de Molina las escribió en su estada en Santo Domingo (1616-1618). En efecto, Max Henríquez Ureña refiere que Tirso presentó «dos canciones, tres glosas, dos romances a lo rústico y una canción real» para el certamen celebrado en la isla (septiembre de 1616) en honor de la Sma. Virgen de las Mercedes [82].

Puerto Rico nos ofrece numerosas composiciones en décimas, romances y diálogos escritos por poetas de la isla en el lenguaje de los jíbaros. Como ejemplo, transcribiremos un trozo de un romance de autor culto de 1826, en el que un rústico describe las impresiones producidas por un tren que veía por vez primera:

Era de jierro esa cosa,
resoplaba por ajuera;
un hombre tijnao venía
atisonando candela
y le salía grande jumo
por arriba en la cumblera.
Detrás venían doj carroj
tepe a tepe e gente yenoj

de tuito fisonomía
y de tuita apariencia.
Asombrao estaba yo
con tamaño bocu abierto
cuando sonó un fofutazo
que parecía una trompeta
del Juicio que nos yamaba.
. . . . [83]

Este romance *a lo rústico* nos trae a la memoria el poema gauchesco del argentino Estanislao del Campo titulado *El Fausto*, donde un paisano describe su entrada por primera vez al teatro Colón de Buenos Aires, para asistir a la representación de *Fausto*, ópera de Charles Gounod.

En Santo Domingo también se cultiva el género de las rustiqueces pastoriles; y en efecto, don Emilio Rodríguez Demorizi, comentando el desagrado que causó a los dominicanos la idea difundida de que la mediación de Francia, Inglaterra y Estados Unidos fué quien dió fin a la guerra con los haitianos y no sus armas, transcribe un *Diálogo entre dos soldados dominicanos* donde se refuta aquella especie. Apareció en *El Oasis* del 10 de febrero de 1856. He aquí una parte de aquel diálogo entre rústicos:

JAVIER. *Romualdo, ¡qué bravo venís!*
ROMUALDO. *¡Pos no he de estaló, Javier!*
JAVIER. *¿Qué te pué acontecé?*
ROMUALDO. *¿Qué ha de sei? que habiendo expuesto*
tú y yo, y toos mis paisanos
la vía contra los haitianos,
que nos peidían el respeto,
andan diciendo por hay
que quien les dió el escarmiento
ha sío una tai mediación
que yo nunca oí mentai.
No sé qué quiere decí
mediación, amigo mío,
pero dicen que ella ha sío
quien Jalugue bien jui.
Mira tú si pué sei justo
dicho tan disparatao
ni si habiendo yo peleao
lo podré escuchai con gusto.
JAVIER. *Estupefacto me deja*
embuste tan sin iguai;
y más, cuando en Cambronai
expuse yo mi pelleja;
pero amigo no te apure
que echaremos un atajo;
y con muy poco trabajo
ganaremos los albure.
ROMUALDO. *¿Qué atajo, si no sabemos*
no escribí, no sacai cuenta,
y ella con letra de imprenta
se alaban de lo que hacemo? [84].

Las mismas rustiqueces encontramos a las orillas del Plata en los Diálogos del montevideano Bartolomé Hidalgo (1788-1822), en el *Santos Vega* del argentino Hilario Ascasubi (1807-1875) y, en general, en los versos de los llamados poetas *gauchescos* de la Argentina, Uruguay y Bolivia porque en Bolivia se ha cultivado también el género pastoril; en efecto en 1933, don Marcelino Montero publicó su *Páquito de las Salves*, donde hace hablar a un rústico en el lenguaje vulgar de Santa Cruz de la Sierra [85].

Al lado de las rustiqueces pastoriles hay numerosos temas de poesías españolas medievales y del siglo de Oro comunes en los cantares tradicionales de América. Ante la imposibilidad de desarrollarlos en su proceso de trasplante nos conformaremos con enunciarlos.

El tema de *Los signos que aparecerán el día del Juicio Final*, ya cantado por Berceo en el siglo XIII, figura en numerosas décimas de la preciosa colección de don Vicente T. Mendoza, *La Décima en México*, en la de la señora de Nolasco en Santo Domingo [86] y en varias glosas tradicionales en la Argentina [87].

El tema de la Disputa del Alma son el Cuerpo, que no solamente lo hallamos en España con Berceo, en el *Sacristán impúdico* y en *La Revelación del Ermitaño*, sino en Francia y en Italia, es común en Hispanoamérica: don Vicente T. Mendoza lo halló en México, en una composición dialogada que comienza así: *¡Oh cuerpo, te quedarás!*, de su libro *La Décima*, y nosotros lo hallamos en la Argentina, siempre en forma de diálogo, como podrá verse en *Antecedentes* [88] y en los Cancioneros de *Catamarca* [89], *Salta* [90] y *Tucumán* [91].

Las décimas carolingias compuestas en Hispanoamérica, como continuación de los romances del ciclo de Carlomagno, son conocidas en Puerto Rico, donde recogieron algunas Alden Mason [92] y la señora María Cadilla de Martínez [93], en Venezuela [93 a] y en la Argentina [94].

El tema trovadoresco de las pullas entre poetas de bandos opuestos en guerra, que vemos aparecer en 1429, cuando en vísperas de la batalla de Araviana el marqués de Santillana retó en verso a navarros y aragoneses y le replicó por iguales consonantes Juan de Dueñas, es conocido en Hispanoamérica. En efecto, en 1836, un oficial *unitario*, en Morón (Buenos Aires), retó en una octaba a un oficial *federal*, y éste le replicó con otra casi en la smismas consonantes [95]. En Santo Domingo, en 1843, un trovero partidario del gobierno echó a volar una décima hiriente contra los adversarios, y un trovero revolucionario le replicó, también por las mismas consonantes, como en las pullas medieval y argentina [96].

Los viajes disparatados, que ya vemos en los *decires* de Alfonso Álvarez de Villasandino (1350-1424), poeta del *Cancionero de Baena* [97], en Antón de Montoro contemporáneo de aquél [98] y en la glosa al romance *¡Oh Belerma!* del *Cancionero de Ixar* de fines del siglo XV [99], son conocidos en la poesía tradicional de Hispanoamérica. En Puerto Rico, Alden Mason encontró una glosa del tema [100], en Santo Domingo la señora de Nolasco encontró otra [101] y nosotros encontramos varias en las provincias argentinas [102]. También es tradicional el tema en Chile: Acevedo Hernández trae una composición en cinco décimas sobre él [103].

Así como son comunes estos y muchos otros temas de los siglos XIII, XIV y XV, lo son también otros de los siglos XVI y XVII de la poesía española que no desarrollamos aquí por falta de espacio [104].

Riqueza cualitativa y cuantitativa de la poesía tradicional hispanoamericana

El acervo poético tradicional de Hispanoamérica es rico en los dos sentidos del vocablo, en calidad y en cantidad. Puerto Rico es venero inagotable: Alden Mason, María Cadilla de Martínez y R. Ramírez de Arellano han exhumado miles de piezas entre glosas, romances, rimas infantiles, coplas y adivinanzas, y en Santo Domingo, Cuba, San Salvador, para no hablar sino de los países de limitada extensión donde se han practicado búsquedas, resultan ser verdaderos relicarios de un mundo de cantares tradicionales. Igualmente ocurre en las provincias argentinas; aun en las menos pobladas, como La Rioja, Jujuy y Catamarca, donde tuvimos la suerte de llegar en procura de cantares, hallamos en la tradición oral o en papeles viejos que nadie lee ahora verdaderas joyas de poesía tradicional.

Pero todos estos cantares son herencia de los siglos de la dominación española o del siglo pasado. Las nuevas generaciones, las formadas por la escuela pública, desdeñosas de los cantares del pueblo, han dado las espaldas a la cultura espiritual de sus padres y abuelos. Cegados sus ojos a las valoraciones del espí-

ritu, sólo aprecian las riquezas materiales: ¡el trabajo, el trabajo lucrativo! es su lema actual.

Para comprender la razón de ser de la existencia de un acervo poético tan rico y tan clásico, como es el del pueblo viejo de Hispanoamérica, deberíamos estudiar en su integridad las otras artes populares, como la música, la pintura, la imaginería religiosa y las artesanías populares, desarrolladas simultáneamente con aquéllas, y que han dado tantas pruebas de riqueza, como lo demuestran las iglesias de los siglos XVI y XVII de México, Bogotá, Quito, Lima, Cusco y Córdoba; pero estudiar estas artes equivaldría a hacer el proceso de la formación espiritual del pueblo hispanoamericano, lo cual escapa a nuestros propósitos.

Don Manuel Milá y Fontanals, que penetró con las luces de la crítica en el tejido vivo de la poética tradicional española, señaló los elementos que le dan vitalidad y jerarquía: «... los manantiales del jugo que les ha dado tanta vida y tantos medros — dice el ilustre crítico — deben buscarse principalmente en otras poesías que fueron antes no eruditas y extra-populares, sino populares y jerárquicas a la par, y que interesaban a todos o a la mayor parte de los estados de la sociedad, las cuales quedaron olvidadas después por las clases superiores y abandonadas en manos del pueblo y de sus rústicos rapsodas» [105].

Éste es el caso de muchos romances, glosas, adivinanzas, letrillas e infinidad de coplas de gran mérito literario, hoy tradicionales en el pueblo; han sido hechas por gente de formación literaria y prohijadas luego por el pueblo, que siempre tuvo valorizaciones de cultura. Al lado de éstas, claro está, viven las modificadas bien o mal por el pueblo y las compuestas por anónimos troveros a imagen y semejanza de aquellas otras.

Hacemos hincapié en señalar el origen culto de muchas piezas de poesía tradicional, porque ello contribuye, por un lado, a probar la vitalidad de la poesía española, y a valorizar, por otro, el acervo poético tradicional que se ha tenido por inferior y despreciable.

Se ha dicho, y con razón, que el pueblo español es clásico porque sabe apreciar las obras del teatro del siglo de Oro, por ejemplo y el campesino nuestro es igual: prefiere quitar horas a su descanso para asistir a la representación de don Juan Tenorio o de un drama de capa y espada antes que ir a un cine a ver películas de ambiente exótico; pero hay algo más aún en nuestros campesinos que abona su gusto clásico, y es el hecho conturbador y paradójico de ser, no obstante su analfabetismo, relicario de piezas poéticas delicadas y castizas que revelan un gusto refinado. Repárese en esta queja o querella amatoria recogida a labriegos analfabetos de la provincia de Tucumán [106].

Si en tu pecho se apagó
la llama de amor que ardía,
dame la ceniza fría
que en tu corazón quedó.

Glosa

Aquella llama de amor
que yo en tu pecho encendí,
respóndeme, bella, y di
si en tu pecho se apagó.

Esta ciega pasión mía
me atormenta sin cesar,
porque ella me hizo avivar
la llama de amor que ardía.

Y pues si ya, vida mía,
tu amor se trocó en enojos,
devuélveme los despojos,
dame la ceniza fría.

Ya que todo se acabó
y se fué el amor y gloria,
borra, ingrata, la memoria
que en tu corazón quedó.

Glosas de la delicadeza de ésta, en que el amor es sublimado y la mujer dignificada, hay por cientos y cientos en la tradición oral de nuestros campesinos. Pero no solamente en el amor el campesino muestra su gusto refinado; también en la pintura de sus quehaceres rurales revela la estirpe clásica de su estro. Véase este romance tradicional en Entre Ríos y provincia de Buenos Aires, con reminiscencias de las disputas medievales [107].

¡Señores, con todos hablo!
Atiendan: les contaré
la disputa que tuvieron
el Caballo con el Buey.
Estando el Buey en los campos
flaco, postrado y tirado
que al rigor de su trabajo
ya su amo lo había dejado,
salió el Caballo y le dijo:
— ¿Cómo te va, compañero?
Vos postrado y yo también
del mesmo mal padecemos.
Entonces le dice el Buey:
— Yo he padecido muy mucho
y a la prueba me remito...
y, dende el pie de la vaca,
dende que fi ternerito.
Y le responde el Caballo:
— Son muy mayores mis penas,
porque soy el perseguido
de esos gauchos calaveras;
que haiga sol o yele o truene
en la casa de la ingrata
se amanecen y anochecen
y el pingo preso e las patas.
Entonces contesta el Buey:
— Mucho más grande es mi mal,
porque llevo las carretas
hasta Salta y Tucumán;
y al grito del capataz,
meta garrote y picana,
yo no hago más que lomiar;
y a veces llevo más de eso
porque en una volcadura
quiebro el aspa o el pescuezo.
— ¡Yo te la gano, Buey viejo!
Yo te la gano en deveras,
yo te la debo ganar
porque yo voy a la guerra
y cuando se llega el día
de pelear por la opinión
cuando a mí me tiembla el cuerpo
¡cómo lo estará el varón!
y al ver las cargas venir
y sentir silbar las balas
dentro de mí estoy diciendo:
¡A qué horas, candil, te apagas!
¡A qué horas, candil, te apagas!
¡A qué horas, será tu fin!
y la espuela del jinete
sabe estar: ¡Tilín! ¡Tilín!

Los romances en América

El tercero y último círculo de expansión de los romances es el de mayor importancia, y en su trazado colaboran Castilla y Portugal, los dos pueblos navegantes del siglo XVI, las quillas de cuyos navíos abren nuevos rumbos a esta difusión. Con los portugueses van a las islas Azores, a la de Madera, y finalmente a América, por un lado, y al África atlántica y a la India remota, por otro. Pero si es muy dilatada la expansión del Romancero al impulso de las velas portuguesas, más lejos lo llevaron los conquistadores españoles. Con una escala, isleña también, en las Canarias, donde se difunde hoy y perdura, va extendiéndose al compás de los descubrimientos, por el continente americano, en el que hoy viven, desde el rincón hispánico de los estados de California y Nuevo Méjico hasta el extremo meridional de Chile, incluyendo las Antillas, donde su difusión es portentosa. La presunción de que existieran romances en América fué mantenida por Menéndez y Pelayo en 1900, y pocos años más tarde fué confirmada con motivo de un viaje realizado por Menéndez Pidal, del que trajo las primeras versiones americanas importantes. Espléndida consecuencia de este periplo fué el despertar la atención de los investigadores y literatos hispanoamericanos, que en poco más de veinticinco años de labor han ofrendado a España una guirnalda de romanceros recogidos en aquellos países. Bastaría citar el de Ciro Bayo para la Argentina; los de Vicuña y Laval para Chile; los de José María Chacón y Carolina Poncet para Cuba; los de Henríquez Ureña para Santo Domingo, Puerto Rico y Méjico; y los del profesor Aurelio M. Espinosa para California y Nuevo Méjico. Los romances españoles de América pueden agruparse por sus versiones en zonas geográficas discontinuas, que a veces coinciden con el origen de los pobladores españoles. Así cabe explicar la desigualdad con que se difunden y la diversa acogida que prestan a los distintos temas. Mientras el de Gerineldo, por ejemplo, es muy popular en Méjico, no lo es en Chile, y el de «Blanca Flor y Filomena», muy difundido en Chile, Puerto Rico y Cuba no lo es tanto en California y Nuevo Méjico. Aunque hay temas, como el de «Delgadina» cuya aceptación es más uniforme. Muchos temas fueron también olvidados, y otros sufrieron reelaboraciones, inspiradas a las veces en hechos y acontecimientos locales, como los recogidos por el porfesor Espinosa sobre la guerra de Méjico con los Estados Unidos a mediados del siglo pasado. Tampoco debe olvidarse la adaptación de un género español a la sensibilidad nativa, proceso que se comprueba sobre todo en la música.

NOTAS

1 *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de Nueva España*, por el capitán Bernal Díaz del Castillo. BAE, t. 2, pág. 31.

2 *Cancionero de Romances*, impreso en Amberes, sin año. Edición facsimilar con una introducción por E. Menéndez y Pidal (Madrid, 1914), folio 193 v.

3 *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de Nueva España*, por el capitán Bernal Díaz del Castillo, pág. 125.

4 Tomado de Gallardo, t. IV, por Julio Cejador, *Floresta de la antigua lírica popular*, núm. 2099.

5 *Romancero Espiritual*, por el maestro Josef Valdivieso. Colección de Escritores Castellanos (Madrid, 1880), pág. 321.

6 *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de Nueva España*, por el capitán Bernal Díaz del Castillo, pág. 171.

7 Emilio Rodríguez Demorizi, *Del Romancero Dominicano*, ed. «El Diario» (Santiago R.D., 1943), pág. 8.

8 Francisco López de Gomara, Pbro., *Primera parte de la Historia General de las Indias*, BAE, t. 22, pág. 221.

9 Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Historia General y Natural de las Indias* edición «Guarania» (Asunción del Paraguay, 1945), t. XIV, pág. 48.

10 Agustín Durán, *Romancero General*, núm. 1232.

11 Francisco López de Gomara, Pbro., íd., pág. 225.

12 Francisco López de Gomara, Pbro., íd., pág. 268.

13 Dámaso Alonso, *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, ed. Losada S. A. (Buenos Aires, 1942), núm. 215.

14 Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, ed. Calpe, seis tomos (Madrid, t. III, página 313)

15 NBAE, t. 17, pág. CCXII.

16 Pedro Cieza de León, *Guerras civiles del Perú* (Madrid, García del Río y C.ª, dos tomos), t. I, «Guerra de las Salinas», pág. 266.

17 Descripción y relación de la ciudad de La Paz, hecha por el licenciado don Diego Cabeza de Vaca el 18 de marzo de 1586, en *Relaciones geográficas de Indias* de don Marcos Jiménez de la Espada, cuatro tomos (Madrid, 1881), t. 2, pág. 66.

18 Víctor Santa Cruz, *Historia colonial de la Paz* (La Paz, Bolivia, 1942), pág. 59

19 *[illegible] parte de la Historia del Perú*, [illegible] tomos (Biblioteca Hispania, Madrid, 1913).

20 *Del Señorío de los Incas*, ed. Solar (Buenos Aires, 1944), cap. XI, pág. 74.

21 *Historia Natural y Moral de las Indias*, ed. Fondo de Cultura Económica (México, 1940), cap. 28, pág. 507.

22 *Comentarios Reales de los Incas*, ed. Emecé S. A. (Buenos Aires, 1943), lib. II, capítulo XXVII, t. I, pág. 121.

23 Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer buena crónica y buen gobierno*, escrito entre 1584-1614, ed. «Tihuanacu» (La Paz, Bolivia, 1944), foja 290.

24 *Comentarios*, lib. II, cap. XXVII.

24 a *Folklore Nacional, Pukllay Taki* (Cuzco, Perú, 1943), pág. 7.

25 El padre fray Bernardino de Sahagún, autor de varios e importantes libros de historia, [illegible] y etnografía mexicanas, escribió la *Psalmodia Cristiana*, que [illegible] publicó en México en 1583. En el prologo de este libro dice fray Bernardino «que los indios honraban a sus dioses *cantando himnos y haciendo choros y danzas* en presencia de ellos. Y después que fueron bautizados *se les han dado cantares de Dios, y de sus santos e muchas partes, para que dexen los cantares antiguos y hanlos recibido y hanlos cantado en algunas partes y todavía los cantan: pero en*

otras partes y en las más porfían de volver a cantar sus cantares antiguos... Para que se pueda fácilmente remediar este daño, en este año de 1582, se han impreso estos cantares... Véase RAMÓN ZULAICA GARATE, *Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI* (México, 1939), página 201.

[25 a] *Comentarios*, lib. V, cap. II.

[26] *Comentarios*, lib. II, cap. XXVII.

[27] *Relación* breve del padre Diego de Torres, de la Compañía de Jesús, acerca de los frutos que se recogen en la tierra de los indios calchaquíes. Santiago del Estero, 23 de junio de 1601. Publícala don Roberto Levillier en *Nueva Crónica de la Conquista del Tucumán*, tres tomos (Buenos Aires, 1931), t. 3, pág. 365.

[28] *Relación...*, t. 3, pág. 365.

[29] En *Documentos para la historia argentina*, ts. XIX y XX, IGLESIA, «Cartas anuas» de la provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús (1604-1614). Publícalos el Instituto de Filosofía y Letras de Buenos Aires (1927), t. XIX, pág. 96.

[30] *Documentos para la historia argentina*, t. XIX, pág. 121.

[31] *Documentos para la historia argentina*, t. XIX, pág. 123.

[32] *Códice franciscano*, siglo XVI, ed. Salvador Chávez Hayhoe (México, D.F., 1941), pág. XI.

[33] *Relación hecha en 1524 por Miguel de Castellanos, que fué con el licenciado Bartolomé de las Casas, a las costas de Paria.* Figura en la «Historia de la Conquista y Población de la Provincia de Venezuela», por don José de Oviedo y Baños, con notas y documentos del capitán de navío Cesáreo Fernández Duro, dos tomos, Biblioteca de Americanistas (Madrid, 1885), t. II, pág. 343.

[34] RUIZ BLANCO, *Conversión del Piritú (Colombia) de indios cumanagotos y palenques*, en «Colección de libros raros o curiosos que tratan de América» (Madrid, 1892), pág. 343.

[35] *Cantos de Anchieta*, 1553..., en «Publicaçoes da Academia Brasileira» (Río de Janeiro, 1923).

[36] Fray BUENAVENTURA ORO O.F.M., *Fray Luis Bolaños, apóstol del Paraguay y Río de la Plata* (Córdoba, Imprenta de la Universidad, 1943), pág. 76.

[37] Véase a este respecto nuestro *Cancionero popular de Jujuy*, en «Cantares y oraciones en quichua», pág. 508, y en especial los rubros *Oraciones a la Pachamama y Sentenciosas*, páginas 524-5.

[38] «La unión realizada por los Reyes Católicos, al abarcar con su corona los antiguos reinos de España, no se hizo efectiva sino en los lejanos hogares del Nuevo Mundo, donde fueron hermanos los hijos del castellano y el catalán, el vasco y el andaluz, el aragonés y el gallego. *Diccionario de construcción y régimen de las lenguas castellanas*, dos tomos (París, 1886), t. 1, página XXIX.

[39] El historiador don José Torre Revello, en su estudio *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española* (Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas, núm. LXXIV, Buenos Aires, 1944), inserta en el apéndice reales cédulas referentes a la entrada de libros al Nuevo Mundo y copias de registros de libros embarcados con destino a América, durante los siglos XVI y XVII.

[40] Don Vicente T. Mendoza trae estas noticias en su libro *La décima en México*, que está en prensa, y la Sra. de Martínez en la página 75 de su libro *La poesía popular en Puerto Rico* (Madrid, 1933).

[41] Juan del Encina (1468-1534) comienza la cuarta estrofa de su *Almoneda trobada*, dejando:

> Un libro de las consejas
> del buen *Pedro de Urdemalas*
> con sus verdades muy ralas
> y sus hazañas bermejas...
> . . . .
> *Cancionero*, folio LVI v.

[42] MARÍA ROSA LIDA, *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*, Instituto de Cultura Latino-Americana de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires (Buenos Aires, 1941).

[43] La señora BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI llega a estas conclusiones en su estudio *El hombre-lobo y el hombre-tigre en el folklore argentino*, publicado en el núm. 9, pág. 79, de *Folklore*. Boletín del Dto. de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria de los Cursos de Cultura Católica (Buenos Aires, 1944).

[44] AURELIO M. ESPINOSA, *Cuentos populares españoles*, recogidos de la tradición oral de España y publicados con una introducción y notas comparativas. Stranford University Publications - Stranford University California (primer tomo 1923, segundo tomo 1924 y tercer tomo 1926).

[45] FLÉRIDA DE NOLASCO, *La poesía folklórica en Santo Domingo*, ed. «El Diario» (Santiago, R.D. 1946), pág. 127.

[46] JUAN ALFONSO CARRIZO, *Cancionero Popular de Salta*, núm. 80 (Buenos Aires, 1933).

[47] *La poesía folklórica en Santo Domingo*, pág. 178.

[48] Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Jujuy* (Buenos Aires, 1934, núm. 20).

[49] Este estudio del señor Mendoza se publicó en el «Anuario de la Sociedad Folklórica de México», 1941, vol. I (México, 1943), pág. 158. La glosa fué recogida por el señor Arthur Campa en Nuevo México.

[50] Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán*, núm. 220 (Buenos Aires, 1937).

[51] *La poesía popular en Puerto Rico*, pág. 227.

[52] Vicente T. Mendoza, *La décima en México*.

[53] A. Acevedo Hernández, *Los cantares populares chilenos* (Santiago de Chile, 193), página 89.

[54] Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja*, núm. 116 (Buenos Aires, 1942).

[54 a] La glosa religiosa que tiene por primer verso de la cuarteta «Mil señales dará el mundo», es tradicional en Venezuela y en Argentina. En el primer país la trae don Juan Liscano, en su colección titulada *Poesía popular venezolana*, pág. 44, «Suma», cuaderno núm. 16 (Caracas, 1945). En Argentina figura en nuestro *Cancionero P. de Tucumán*, núm. 254.

[55] *Romancero y cancionero sagrados*. Colección de don Justo de Sancha, BAE, t. 35 (Madrid, 1915), núm. 912.

[56] Vicente T. Mendoza, *La décima en México*.

[57] J. Alden Mason, *Porto Rican Folk-lore*, núm. 12.

[58] *La poesía folklórica en Santo Domingo*, pág. 277.

[59] Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán* núm. 225 (Buenos Aires, 1937).

[60] Foulché-Delbosc, en su *Cancionero castellano del siglo XV* (NBAE, t. 19, núm. 124), la atribuye a Juan Álvarez Gato; Sánchez de Lima, a Juan de Mena, en su *Arte poética en romance castellano*, de 1580 (ed. R. de Balbín Lucas, Madrid, 1944, folio 35 v.).

[61] *Porto Rican Folk-lore*, núm. 71.

[62] Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, t. III, pág. 404.

[63] Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja*, núm. 119.

[64] La glosa es tradicional en Santo Domingo, donde la recogió la señora de Nolasco (*La poesía folklórica en Santo Domingo*, pág. 224) y en Argentina. En el *Cancionero popular de Tucumán*, núm. 541, figura una versión completa.

[65] Esta glosa es tradicional en el Ecuador (León Mera la trae en su *Cancionero ecuatoriano*, pág. 470) y en Argentina (*Cancionero popular de Tucumán*, núm. 711).

[66] En nuestro *Cancionero popular de Tucumán*, núm. 316, hay una glosa a esta cuarteta. El señor Restrepo dice en su *Cancionero de Antioquía* (pág. 24) que oyó en las montañas del Barroso una glosa en décima a la misma cuarteta.

[67] Esta glosa es tradicional en Santo Domingo: la señora de Nolasco la trae en la página 189 de su libro citado. En la Argentina figura en el *Cancionero popular de Tucumán*, núm. 837.

[68] La señora de Nolasco trae la cuarteta y la tercera estrofa solamente de esta glosa en su libro citado. En nuestro *Cancionero popular de Tucumán* figura íntegra bajo el núm. 677. La cuarteta es española: don Emilio Lafuente y Alcántara la trae en la página 195 de su *Cancionero popular*.

[69] Esta glosa es tradicional en Puerto Rico (J. Alden Mason, *Porto Rican Folk-lore*, número 16), en Colombia (Restrepo, *Cancionero de Antioquía*, pág. 424) y en Chile, en donde la recogió la distinguida investigadora de la música tradicional argentina señora Isabel Aretz Thiele.

[70] Don Vicente T. Mendoza la trae en su libro *La décima en México*. Es tradicional también en Argentina (*Cancionero popular de Tucumán*, núm. 557).

[71] Esta cuarteta española (F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 5196) fué glosada en México; don Mariano Azuela, en su *Pedro Moreno el Insurgente* (pág. 119), trae una glosa hecha en 1817, con motivo del sitio del Sombrero (lugar situado al norte de Guanajuato). Es tradicional en Chile; María Graham, en su *Diario de su residencia en Chile*, en 1822 (pág. 307), trae una glosa amatoria; y es tradicional por último en Argentina, *Cancionero popular de Tucumán*, núm. 478-9.

[72] También, como la anterior, esta cuarteta tiene tres glosas en países distintos. Alden Mason trae, bajo el núm. 87 de su *Porto Rican Folk-lore*, una; la señora de Nolasco otra en su libro *La poesía folklórica*, etc., pág. 146; y por último en nuestro país, en el *Cancionero popular de La Rioja*, figura una tercera, bajo el núm. 535. La cuarteta es española: don José Pérez Ballesteros la trae en la página 184 del tomo I de su *Cancionero popular gallego*.

[73] Esta glosa es tradicional en México: la trae don Vicente T. Mendoza en su *Décima en México*; la señora de Nolasco, en *Poesía folklórica*, etc., pág. 75; en el *Cancionero popular de Tucumán*, núm. 572. La cuarteta es española. Rodríguez Marín la trae bajo el núm. 3964 de *Cantos populares españoles*.

[74] Esta cuarteta tiene una glosa tradicional en México, que puede verse en *La décima en México*, de don Vicente T. Mendoza, y otra en Argentina, *Cancionero popular de Tucumán*, número 683.

[75] Esta cuarteta tiene una glosa tradicional en Colombia, Santo Domingo y Argentina, como puede verse en la primera décima transcrita por don Gustavo Otero Muñoz, en la página 282, núm. 98, de su *Literatura colonial de Colombia* (La Paz, Bolivia, 1928), y en nuestro *Cancionero Popular de Tucumán*, núm. 375, donde está completa. La señora de Nolasco trae, como el señor Muñoz, una sola estrofa, la segunda, en su *Poesía folklórica*, etc., pág. 78. La cuarteta es española: Fernán Caballero la trae en *Cuentos y poesías andaluces*, en la página 215. Moreto, en su «Caer para levantar», la recuerda así:

Más que largas son las horas
en el reloj de un amante.

(BAE, t. 39, pág. 586.)

[76] Esta cuarteta tiene una glosa carolingia en Puerto Rico; la recogió Alden Mason y la publicó en su *Porto Rican folklore*, bajo el núm. 157. En Argentina tiene una glosa amatoria y figura bajo el núm. 664, de nuestro *Cancionero popular de Tucumán*.

[77] Tiene una glosa tradicional en Puerto Rico (*Porto Rican Folklore*, núm. 93) y en Argentina (*Cancionero popular de Salta*, núm. 214). La cuarteta es española: R. Marín la trae bajo el núm. 3419 de *Cantos populares españoles*.

[78] Esta cuarteta tiene tres glosas diferentes: una en Puerto Rico (Alden Mason, *Porto Rican Folk-lore*, núm. 15), Santo Domingo (señora de Nolasco, *Poesía folklórica*, etc., pág. 91) y Argentina (*Cancionero popular de Tucumán*, núm. 773).

[79] Esta cuarteta tiene dos glosas tradicionales en Hispanoamérica: una en décima en Puerto Rico (Alden Mason, *Porto Rican Folk-lore*, núm. 146) y en Colombia (Otero Muñoz, *Literatura colonial de Colombia*, pág. 286) y otra en cuartetas en Argentina (*Cancionero popular de La Rioja*, núm. 316.

[80] Esta cuarteta española (E. Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular*, t. II, página 110) tiene dos glosas hechas en estilo carolingio: una tradicional en Santo Domingo (F. de Nolasco, *Poesía folklórica*, etc., pág. 150) y otra en Argentina (*Cancionero popular de Tucumán*, núm. 404).

[81] Esta cuarteta tiene dos glosas: una en Puerto Rico (María Cadilla de Martínez, *La poesía popular en Puerto Rico*, pág. 310 y otra en Argentina (*Cancionero popular de Tucumán*, número 942).

[82] Max Henríquez Ureña, en *Panorama histórico de la literatura dominicana* (Río de Janeiro, 1945), pág. 41.

[83] María Cadilla de Martínez, *La poesía popular en Puerto Rico*, pág. 220.

[84] Emilio Rodríguez Demorizi, *Poesía popular dominicana*, pág. 76.

[85] Marcelino Montero, *Paquito de las Salves*, égloga al estilo provincial de Santa Cruz (Bolivia) (La Paz, 1933). La égloga completa en octavas, ocupa cincuenta páginas de un opúsculo de 18 × 12 cm; contiene, además, un glosario de voces de habla popular de doce páginas.

[86] *La poesía folklórica en Santo Domingo*, pág. 155.

[87] Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Catamarca*, núm. 29, y *Cancionero popular de Tucumán*, núms. 218, 219, 229, 230 y 276.

[88] Juan Alfonso Carrizo, *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina* (Buenos Aires, 1945), pág. 489.

[89] Núm. 36.

[90] Núms. 70 y 74.

[91] Núms. 223 y 225.

[92] *Porto Rican Folk-lore*, núms. 157 y 201.

[93] *La poesía popular en Puerto Rico*, pág. 77.

[93a] Juan Liscano, *Poesía popular venezolana*, pág. 52.

[94] Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja*, núms. 111 a 114.

[95] Juan Alfonso Carrizo, *Antecedentes*, etc., pág. 757.

[96] E. Rodríguez Demorizi, *Poesía popular dominicana*, pág. 55.

[97] Ed. en Madrid, 1815, núm. 204.

[98] *Cancionero*, núm. 115.

[99] Ticknor, *Historia de la Literatura española* (Madrid, 1951), t. 1, pág. 510.

[100] *Porto Rican Folk-lore*, núm. 40.

[101] *La poesía folklórica en Santo Domingo*, pág. 000.

[102] Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán*, núm. 830, *de Salta*, núm. 444 y *de La Rioja*, núm. 460.

[103] *Cantores populares chilenos*, pág. 201.

[104] Estos y otros temas serán tratados en nuestro estudio (en preparación) titulado *La poesía tradicional en Iberoamérica*.

[105] *Observaciones sobre la poesía popular* (Barcelona, 1853), pág. 7.

[106] Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán*, núm. 598.

[107] Dictado por el distinguido escritor don Justo P. Sáenz, quien lo recogió de la tradición oral entrerriana hace diez años. En la provincia de Buenos Aires hay otra versión, que puede verse en el *Cancionero bonaerense* de don Ventura R. Lynch, publicado por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires (Buenos Aires, 1925), pág. 48.

BIBLIOGRAFÍA

MEXICO. — El mexicano don Vicente T. Mendoza, en su libro *La décima en México*, reúne varios centenares de composiciones, en especial glosas sacadas de impresos: pliegos sueltos o folletos conservados en archivos públicos y privados. En *Romance español y Corrido mexicano* (estudios comparativos) (México, 1939) vemos aparecer el más copioso y documentado estudio del romance en México conocido hasta hoy.

La Sociedad Folklórica de México, presidida por don Vicente T. Mendoza, ha publicado ya el quinto número de su «Anuario», correspondiente a 1944. Contiene estudios de los diferentes aspectos del folklore literario y no pocas colecciones de cantos tradicionales recogidos directamente de boca del pueblo.

PUERTO RICO. — El norteamericano don J. ALDEN MASON, en «The Journal of American Folk-lore», vol. XXIX, núm. CXIV, octubre-diciembre 1946, publica 800 adivinanzas en verso y prosa recogidas de la tradición oral de la isla. Esta colección lleva el título *Porto Rican Folklore Riddles*. En el vol. XXXI, núm. CXXI, julio-septiembre 1918, publicó Alden Mason, con el título *Porto Rican Folk-lore, Décimas, Christmas Carols, Nursey Rhymes and other songs*, una colección de 363 piezas de poesía tradicional, recogidas por él en la isla. En su mayoría, son glosas en décimas del tipo común en Hispanoamérica. Ambos estudios van precedidos por importantes notas de don Aurelio M. Espinosa, erudito investigador del folklore de Nuevo México.

La doctora María Cadilla de Martínez, en su tesis doctoral publicada con el título *La poesía popular en Puerto Rico* (Universidad de Madrid, 1933), hace un erudito estudio de la poesía tradicional de la isla. En su nuevo libro *Juegos y Canciones infantiles de Puerto Rico* (San Juan de Puerto Rico, 1940), nos ofrece el más concienzudo estudio sobre el tema conocido en la literatura folklórica de idioma español.

Don Rafael Ramírez de Arellano, en *Folklore portorriqueño*, publicado en Madrid, 1928, por el Centro de Estudios Históricos, vol. II, trae cantares y 552 adivinanzas en verso. Sus piezas fueron tomadas por el autor de boca del pueblo.

CUBA. — La «Revista de Folklore Cubano», que apareció en La Habana bajo la dirección de don Fernando Ortiz, ha publicado cuatro volúmenes de cuatro entregas cada uno y tres del volumen quinto; este último, de julio a septiembre de 1930. Contiene, entre otros importantes estudios folklóricos, varios aportes de investigadores que han recogido personalmente, de boca del pueblo, juegos infantiles, romances, glosas y adivinanzas populares.

SANTO DOMINGO. — Don Emilio Rodríguez Demorizi, en sus libros *Poesía popular dominicana*, vol. I (Ciudad Trujillo, 1938) y *Del Romancero dominicano*, nos ofrece un importante material de poesía tradicional conservado en publicaciones de carácter popular. La señora Flérida de Nolasco, en su libro *La poesía folklórica en Santo Domingo* (Santiago, 1946), reúne más de un centenar de canciones tradicionales, en su mayoría glosas tomadas directamente de boca del pueblo.

EL SALVADOR. — El ministerio de Instrucción Pública de ese país creó en 1941 el primer organismo oficial de folklore en América, con el nombre de «Comité de Investigaciones del Folklore Nacional y Arte Típico Salvadoreño». La primera parte del material recogido apareció en 1944. No obstante haber excogitado el método de las encuestas entre gente no especializada, su labor ha justificado las esperanzas del gobierno.

NICARAGUA. — Los cuatro tomos del *Cuaderno del Taller San Lucas*, publicado en Granada (Nicaragua), bajo la [illegible] de don Pablo Antonio Cuadra (Taller de los PP. Salesianos, [illegible]-1944), contiene los contados cantares tradicionales que conocemos de aquel país.

VENEZUELA. — A más de don Arístides Rojas y don V. M. Ovalles, otro ilustre estudioso de la poesía tradicional venezolana, don José E. Machado, merece un sitio de honor entre los padres del folklore venezolano. Machado recogió de boca del pueblo las coplas, los galerones y las glosas, y las publicó en su *Cancionero popular venezolano* (Caracas, 1915). Últimamente

don Juan Liscano ha formado un ramillete de coplas y glosas populares en su *Poesía popular venezolana*, «Suma» (Caracas, 1945).

COLOMBIA. — Don Antonio José Restrepo, en su *Cancionero de Antioquía*, 3.ª ed. (Barcelona, 1930), compuesto de coplas, corridos y glosas, nos ofrece la más copiosa colección de cantares de Colombia.

Don Benigno Gutiérrez, en su libro *De todo maíz* (Medellín, 1945), tiene un centenar de coplas, rimas infantiles, y glosas recogidas de la tradición oral.

La revista *Amazonia*, que aparece en Sibundoy (Putumayo), y que está dirigida por el padre Marcelino Castellví, comienza a publicar coplas de la tradición oral (ver t. III, números 9 y 10).

ECUADOR. — Ver *Antología ecuatoriana*, cantares del pueblo ecuatoriano, por don León Mera (Quito, 1892). Es una valiosa colección de coplas y glosas tradicionales en Ecuador.

PERÚ. — Don Juan Donaire Vizarreta, en su libro *Campiña Iqueña* (Lima, 1941), reúne una buena colección de letras de danzas y en especial de glosas tradicionales en Ica. Don Víctor Navarro del Águila, en su opúsculo *Folklore Nacional. Pukllay Taki* (Cuzco, 1943), trae veintisiete cantares en quichua, recogidos en la tradición oral de *Andahuaila*.

Los esposos R. y M. d'Harcourt, en *La musique des Inca et ses survivances* (París, 1925), traen coplas en español y quichua, recogidas en Perú y Bolivia, con su música respectiva.

La más copiosa colección de coplas quichuas y españolas recogidas en el Perú es sin duda la de don Edmundo Delgado Vivanco, publicada bajo el título *El mal de Ausencia y las Despedidas en el Folklore*, en «El Ailla» (Cuzco, junio-diciembre de 1945).

CHILE. — Don Ramón A. Laval, en su *Folklore de Carahue* (Madrid, V. Suárez, 1926), ha recogido numerosas piezas de poesía tradicional: coplas, rimas infantiles, romances, glosas, etc. Don Julio Vicuña Cifuente, en su libro *Romances populares y vulgares*, recogidos de la tradición oral chilena, publicado en Santiago de Chile (1912), trae la mejor colección de romances de su país. Don A. Acevedo Hernández, en su libro *Los cantares populares chilenos* (Santiago, 1933), trae una preciosa colección de glosas tradicionales recogidas a viejos cantores. Don Eugenio Pereira Salas, en su libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (Santiago, 1941), trae numerosas letras de bailes y glosas tradicionales en Chile.

La revista «Anales», de la Universidad de Chile, sección Filología, trae el tomo III (1941 a 1943, Santiago, 1943), consagrado íntegramente a la poesía tradicional de Chile.

ARGENTINA. — Don Jorge M. Furt, en su *Cancionero rioplatense* (2 tomos) (Buenos Aires, 1923, trae 2.400 cantares) en su mayoría coplas, todas tradicionales.

Don Juan Draghi Lucero, en su *Cancionero popular cubano* (Mendoza, 1938), trae un millar de cantares entre coplas, romances, glosas y adivinanzas, recogidas en la tradición oral y escrita de Cuyo (San Juan, Mendoza y San Luis) y Chile. El doctor Orestes di Lullo, en su *Cancionero popular de Santiago del Estero* (Buenos Aires, 1940) trae 3056 piezas entre coplas, en castellano y en quichua, rimas infantiles, adivinanzas, romances y glosas tradicionales recogidas en la tradición oral.

Nosotros hemos tenido la suerte de recoger en la tradición oral alrededor de veintitrés mil cantares de toda clase de poesía tradicional que figuran en *Cancionero popular de Catamarca* (Buenos Aires, 1926); *Cancionero popular de Salta* (Buenos Aires, 1933); *Cancionero popular de Jujuy* (Buenos Aires 1934); *Cancionero popular de Tucumán* (Buenos Aires, 1937), y *Cancionero popular de La Rioja* (Buenos Aires, 1942) (*Cancionero popular de la Puna de Atacama*, inédito, y *Cancionero tabernario*, inédito).

El Instituto Nacional de la Tradición, organismo oficial creado en 1943, recoge actualmente, directamente de boca del pueblo argentino, su acervo poético tradicional.

En materia de adivinanzas, se han especializado en su búsqueda dos estudiosos: el profesor Robert Lehmann-Nitsche, que publicó *Adivinanzas rioplatenses* (Buenos Aires, 1911), y el profesor don Rafael Jijena Sánchez, que tiene en preparación la más completa compilación de adivinanzas editadas y recogidas por él en la tradición oral argentina.

LOS ROMANCES EN AMÉRICA. — R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los romances tradicionales en América*, en «Cultura Española» (1906), 72-111, incluído en su libro «El Romancero. Teorías e investigaciones», págs. 184-229, y en «Los romances de América y otros estudios» (Buenos Aires, 1939), Colección Austral, núm. 55. — J. VICUÑA CIFUENTES, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral* (Santiago de Chile, 1912); P. HENRÍQUEZ UREÑA, *Romances de América*, en «Cuba Contemporánea» (1913). — CIRO BAYO, *Romancerillo del Plata* (Madrid, 1913). — J. M. CHACÓN Y CALVO, *Romances tradicionales en Cuba*, en «Revista de la Facultad de Letras y Ciencias» (1914), XVIII. (Hay tirada aparte, Habana, 1914, y está incluído en el libro del autor «Ensayos de Literatura cubana» (Madrid, 1922.) — IBÍDEM, *Nuevos romances en Cuba*, en «Revista Bimestre Cubana» (1914), IX, 199-210. (Se refiere a «Gerineldo» y «Conde Olinos.) — IBÍDEM, *Figuras del Romancero. El Conde Olinos*, en «Cuba Contemporánea» (1919), XX, 400-410. (Incluído en su libro «Ensayos de Literatura española», Madrid, 1928. — AURELIO M. ESPINOSA, *Romancero nuevo-mejicano*, en «Revue Hispanique» (1915), XXXIII, 446-560.— IBÍDEM, *Traditional Ballads from Andalucía*, en «Flügel Memorial Volume» (Stanford, 1916), 92-107. (Se refiere a California.) — IBÍDEM, *Nota adicional al Romancero nuevo mejicano*, en «Revue Hispanique» (1917), XLI, 678-680. — IBÍDEM, *Romances de Puerto Rico*, en la misma

revista (1918), XLIII, 309-364. — IBÍDEM, *Los romances tradicionales en California*, en «Homenaje a Menéndez Pidal» (1925), I, 299-313. — IBÍDEM, *Traditional Spanish Ballads in New Mexico*, en «Hispania» (California, 1932), XV, 89-102. — IBÍDEM, *Romances españoles tradicionales que cantan y recitan los indios de los pueblos de Nuevo Méjico*, en «Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo» (1932), XIV, 97-109. — IBÍDEM, *Folklore en California*, en «Miscelánea a A. M. Alcover» (Palma de Mallorca, 1932). (Contiene romances.) — P. HENRÍQUEZ-UREÑA, *Romances de Santo Domingo* (1917). - El mismo y B. D. WOLFE, *Romances tradicionales en Méjico*, en Homenaje a Menéndez Pidal» (1925) II, 375-390. — T. J. MEDINA, *Los romances basados en «La Araucana»* (Santiago de Chile, 1918. (Recoge los conocidos en América del Sur anteriores a la publicación de la primera parte del aquel poema). — C. CASTELLANOS, *El tema de «Delgadina» en el folklore de Santiago de Cuba*, en «Journal of American Folklore» (1920), XXXIII, 43-46). — C. E. ARROYO, *Romancero del pueblo ecuatoriano*, en «Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria de Quito» (1920), XXIII, 1, 32. — C. PONCET, *Romances de Pasión (Contribución al estudio del Romancero)* (Habana, 1930). — R. ANGARITA ARVELO, *Ilustraciones del Romancero castellano, cancionero y romancero venezolano*, en «Cultura Venezolana» (1930), XLIII, 65-93. — R. MENÉNDEZ PIDAL, *Las primeras noticias de romances tradicionales en América y especialmente en Colombia*, en «Revista Cubana» (1935), I, 8-13. — V. T. MENDOZA, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo* (México, 1939). — IBÍDEM, *Cincuenta romances (escogidos y armonizados)* (Méjico, 1940).

LA LITERATURA QUECHUA

por

JESÚS LARA



Tocador chipaya de guitarra (tribu de la región boliviana del lago Titicaca).



Ruinas del llamado palacio de Manco Cápac en Sacsahuamán (Cuzco, Perú).



La piedra solar de Machu Picchu (Perú).

LA LITERATURA QUECHUA

Época prehispánica

La bibliografía colonial no nos ofrece nada definido acerca de la literatura del pueblo quechua. El inca Garcilaso hizo en sus *Comentarios Reales* un esbozo con muy poca fortuna. Privado de material como se hallaba en España, cuarenta años después de haber abandonado el Cuzco, no pudo contar con la ayuda de la memoria cuando trató de documentar sus afirmaciones. Tuvo entonces que remitirse a los papeles del padre Blas Valera a fin de salvar siquiera parcialmente su conflicto. Así, y todo, sus noticias acerca de la poesía incaica no resultaron del todo convincentes y sus referencias al teatro no llegaron a mostrar en forma muy aceptable la existencia de ese género en el *Tawantinsuyu*. Otros autores, Antonio de Herrera y Concolorcorvo entre ellos, hicieron alusiones incidentales sobre la materia.

Es la bibliografía postcolonial la que se ha encargado de entregarnos los testimonios valederos. Cieza de León, en su obra *Del Señorío de los Incas*, se ocupa especialmente de los *romances* y *villancicos* que los quechuas cantaban en sus fiestas, rememorando las proezas de sus incas o como simple esparcimiento, a cuyo objeto «para cada negocio tenían ordenados sus cantares o romances». Cristóbal de Molina, religioso del siglo XVI, trascribió doce cantares sagrados en *Fábulas y Ritos de los Incas*, obra publicada en 1873 por Clemente R. Markham en Londres y por Marcos Jiménez de la Espada en Madrid, en 1879. Juan de Santa Cruz Pachakuti Yanki Salkamaywa, autor indígena, recogió en su *Relación de las Antigüedades deste Reyno del Pirú* otro conjunto de cánticos quechuas. La obra fue publicada junto con la de Molina tanto en Londres como en Madrid. Martín de Morúa, religioso mercedario y contemporáneo de Molina nos entrega en sus *Orígenes de los Incas* valiosas aportaciones y hasta se atreve a componer, aunque con muy poca gracia, unas estrofas en el idioma quechua. Nuevos tesoros nos fueron proporcionados por *El Primer Nueva Corónica i Buen Gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala, manuscrito de gran valor descubierto en Copenhague por Richard Pietschmann en 1908 y publicado por Paul Rivet en París en 1936. Guamán Poma copia en esta obra composiciones de variado sabor y estilo. Finalmente, algunos coleccionistas y conservadores han hecho llegar hasta nosotros algunos testimonios de suma importancia. Cabe mencionar aquí el célebre drama intitulado *Ollántay*.

La poesía

La poesía era casi siempre cantada. Su cultivo no se circunscribía a la nobleza cuzqueña como afirman algunos investigadores; por el contrario, hallábase

extendido en todo el imperio. Las palabras *arawiku* (poeta), *taki* (canción), *qhashwa*, *jailli*, *arawi*, etc., estilos de composición, eran comunes en el lenguaje del pueblo, el cual, según la mayor parte de los cronistas, era amante de la música y de la poesía. En las grandes fiestas del Cuzco, centenares de curacas provinciales se presentaban con ofrendas y cantos regionales. En las faenas agrícolas y en los juegos públicos que se realizaban periódicamente en todo el país, la poesía desempeñaba un papel de notoria importancia. Había entonces *arawikus* entre la clase noble y en la masa mayoritaria, y no dejaba de haber aún entre los monarcas. A decir de Cristóbal de Molina, el Inca Pachakútej fué autor de algunos *takis*.

Era considerable la variedad de estilos de composición. El *jailli*, el *arawi*, el *taki*, y el *wawaki* constituían los principales tipos de verso cantado. El *wayñu*, la *qhashwa*, la *samak'uika* y el *qhaluyu* eran además géneros de danza. El *aránway* y el *wanka* no requerían música y eran simplemente recitables.

El jailli. — Era una composición que podía encontrar una equivalencia muy aproximada en el *himno* español. Su temario abarcaba la religión, la guerra y la agricultura. Ocupaba un sitio de privilegio dentro de la lírica del Incario. Tratándose de un pueblo esencialmente religioso, conquistador y agrícola, una primordial preocupación de sus poetas iba encaminada al ensalzamiento de los dioses y de los héroes y a la dignificación del trabajo de la tierra.

Los himnos sagrados, compuestos generalmente por sacerdotes que eran al mismo tiempo *arawikus*, invocaban a *Tijsi Wiraqocha*, al Sol, a la Luna, a *Pachamama* y a todas y cada una de las innumerables *wak'as* (ídolos) que existían en el *Tawantinsuyu*. El *jailli* heroico y el agrario salían de los *arawikus* comunes y celebraban el uno los hechos y virtudes de los proceres y el otro todo cuanto tenía que ver con la siembra y la cosecha.

Entre los himnos religiosos que se conservan, hay fragmentos de profunda belleza, intérpretes del alto nivel de espiritualidad que alcanzó la cultura incaica. Muchos de esos himnos seducen por su transparente simplicidad, por la gratitud elemental que emana de ellos para la deidad que crea y gobierna y que otorga el sustento, la paz y la felicidad. Muchos cautivan por su elevación hasta los planos que lindan con la metafísica. Todos, por la fuerza emotiva que palpita en ellos. Hay escritores que los comparan fundadamente con los cánticos del *Rig-Veda*.

Un *jailli* sagrado muy conocido, el que más a mano encuentran quienes se ocupan de la cultura incaica, es aquel que Garcilaso incluye en el capítulo XXVII, libro II de sus *Comentarios Reales*. El ilustre mestizo lo copió de un manuscrito del padre Blas Valera, quien declara a su vez que los versos le fueron leídos en los *khipus* por los *khipukamayus*. Es un poema muy breve, en que con un singular juego de imágenes se interpreta el acontecer de la lluvia. La princesa del cielo tiene un hermano que se divierte quebrando el cántaro en que ella acostumbra traer agua de la fuente. El fin de la vasija viene a traducirse en el triple fenómeno del rayo, y de las manos de la doncella cae el agua a la tierra en forma de lluvia y a veces como granizo y también como nieve. El canto acaba reconociendo que tal es la misión que *Wiraqocha*, el dios invisible de los Incas, ha encomendado a la princesa del cielo. Es un poema de difícil traducción por el raro sentido de síntesis con que está compuesto y su clara belleza sólo puede ser estimada por quienes poseen el quechua.

Cristóbal de Molina recogió de boca de los indios una docena de himnos, los cuales aparecen consignados en su crónica intitulada *Ritos y Fábulas de los Incas*. Molina vivió en la segunda mitad del siglo XVI. Se cree que era mestizo, aunque no faltan escritores que le consideran blanco puro. Fué párroco del beneficio de Nuestra Señora de los Remedios del Cuzco y doctrinero en varios puntos del Perú. Poseía el quechua y estudió a fondo la religión de los Incas.

Todos los *jaillis* de Molina se dirigen a *Wiraqocha*, pidiéndole paz, salud, abundancia y cuantas mercedes se hacen necesarias para el bienestar del hombre. En algunos pide salud y larga vida para el Inca. Véase la pureza y la hondura de la invocación con que principia la *Oración primera al Hacedor:*

Tijsi Wiraqocha,	(Dios, causa del ser,
Qaylla Wiraqocha,	Dios siempre cercano,
Tukuypi kaj, Apu.	Juez que en todo está,
Wiraqocha, kámaj, chúraj,	Dios que gobierna y provee,
«Qhari kachun, warmi kachun»	que crea con sólo decir:
Nispalláraj rúraj.	«Sea hombre, sea mujer».)

Este *jailli* fué captado también por Martín de Morúa hacia 1590. Molina trascribe el texto quechua, poniendo los versos en boca de los sacerdotes del Cuzco en la fiesta llamada *Situwa*, mientras que el otro se limita a incluir una traducción en el capítulo VII de los *Orígenes de los Incas* como una plegaria dirigida por el inca Qhápaj Yupanki al dios invisible «Hacedor del mundo llamado *Pacha Camac* o *Pacha yachachic*».

Juan de Santa Cruz Pachacuti Yanki Salkamaywa recogió asimismo algunos cantares sagrados de los quechuas, en la lengua original, en su *Relación de Antigüedades deste reyno del Pirú*. Este autor era indio, sin mezcla europea, y vivió entre los siglos XVI y XVII. Su obra data de 1613, más o menos, según parecer de Marcos Jiménez de la Espada.

Varios de los *jaillis* de Salkamaywa invocan a *Wiraqocha* como los de Molina. Se dirigen también a *Tunapa*, dios en figura humana que pasó por tierras quechuas antes del advenimiento de los incas. Hay himnos en que se conjura al genio del mal llamado *Súpay*. Tiene interés y belleza un conjuro que según el autor de la *Relación de las Antigüedades* fué cantado por el Inca Wáskar en presencia de más de cuarenta *wak'as*. Copiamos a continuación un fragmento:

Llulla wateqa,	(Tentador fementido,
Jaucha auqa súpay,	hostil y cruento demonio,
Chhikiymanta,	en mis horas de desdicha,
Pallqoymanta,	y de extravío,
Ch'irmayñaymanta	y de alucinación,
Qanta, Qosqo qhapajpa	a ti, maestro de los adversarios
Auqankunata	del Cuzco poderoso,
Much'arqayki,	te rendí adoración
Kallpaysàywan,	con toda mi entereza,
Kallparikuywan,	con todo mi poder,
Aspakayniywan,	en holocaustos y festines,
Runa arpayñiywan,	y todo lo sacrifiqué
Qanta jillu súa	por ti, inspirador
Kunajtaqa.	de ladrones avaros.)

Otro autor que recogió la poesía sagrada de los Incas fué don Felipe Guamán Poma de Ayala, indio neto como el anterior y contemporáneo suyo. Su obra *Nueva Corónica y Buen Gobierno* ya ha tenido bastante difusión y cuenta con numerosos comentaristas. Los *jaillis* que trascribe este autor se cantaban particularmente en tiempos de sequía. Hay uno dirigido a la Madre Luna como una imploración del hombre que ve sus sementeras desfallecientes y su cosecha comprometida por la larga ausencia de la lluvia. Él es un ser infeliz que sin el don del agua del cielo no podrá subsistir:

Killa Qoya Mama,	(Reina y Madre Luna,
Yakujsallayki,	Por la bondad de tus aguas,
Unujsallayki,	por el amor de tus lluvias
Ayauya waqaylli,	estamos llorando,
Ayauya pupuylli.	estamos sufriendo.)

Los coleccionistas del siglo XIX, especialmente Ismael Vásquez y José Armando Méndez, nos ofrecen algunas valiosas joyas que llegaron a ellos de manos

de preservadores más antiguos. Es notable un himno marcado con el número LXXIV que copiamos de la colección Méndez. El poeta ruega al Sol por la salud del inca moribundo. Tras fervoroso vocativo, pide al dios que no permanezca indiferente al soberano, quien no cesa de llamarle con los ojos y las manos, puesto que

Manan simin	(Ya no tiene
Kanñachu,	palabra,
T'ipinqañan	ya se acaba
Samayñin.	su aliento.)

La insistencia de la imploración es intensa y busca que la omnipotencia del Sol ponga la mano sobre la agonía del monarca, y el poder de su fuego sagrado, y el milagro de su esencia divina. Es menester que el Inca viva, porque lo necesita el Cuzco y porque el imperio entero está sollozando ante la inminencia de su muerte. Si se opera el prodigio, habrá fiesta en el Cuzco, se sacrificará un centenar de llamas y la sangre del holocausto llevará al corazón del dios la gratitud de los vasallos. En la estructura del poema hay una sencillez, una espontaneidad difícil de conseguir en nuestros tiempos. Ninguna palabra está de más y todas parecen caer con un susurro semejante al que produce la brisa entre las ramas.

Igual espontaneidad y aun mayor fuerza de síntesis existe en un cántico que desprendemos de *Poesía folklórica quechua*, de José M. B. Farfán, quechuista cuzqueño. Es un canto al aliento bienhechor del Sol, que está determinando la final madurez de las sementeras. Hay indicios que auguran abundancia y el corazón del hombre, agradecido de antemano, prorrumpe:

Mast'arímuy wach'iykita,	(Arrójanos la lluvia de tus flechas,
Kicharímuy ñawiykita,	ábrenos la puerta de tus ojos,
Súmaj ráuraj Intillay.	oh, Sol, fuente de lumbre bienhechora.)

Un *jailli* de honda intensidad es *Runa Kámaj*. Canta al dios invisible de los Incas en la hora del amanecer. El mundo, al inundarse de luz, se abre en inmensa actitud de bienvenida. El cielo disipa sus nubes; el Sol, rey de las estrellas, extiende su cabellera de oro; el viento junta las ramas de los árboles; los pájaros cantan; perfuman las flores; los peces se ufanan en la entraña del lago; el río brama; la roca se vista de verde; la serpiente, la vicuña y la vizcacha se domestican. Todo esto sucede en el vasto escenario de la naturaleza en homenaje a *Waraqocha*. Y el hombre, así como todos los seres y cosas, también rinde adoración a su padre y Criador. El poema es un panorama diáfano donde cada elemento es una música, un color y un aroma que el fervor humano transforma en plegaria. He aquí una estrofa:

Nánaj mayupas	(El río caudaloso
Rakhu takinwan	con su bronco cantar
Añayñisqanñan	va rindiendo alabanza
Wiraqochata.	al Creador.)

El *jailli* heroico loaba las hazañas de los guerreros y las victorias del ejército. Estos cantos eran conocidos con el nombre de *jaich'a* y también con el de *atiy jailli*. Los cronistas, comenzando de Cieza de León y acabando en Guamán Poma, nos llegan ricos en referencias acerca de la profusa poesía con que los quechuas celebraban sus victorias y las hazañas de sus héroes. Por algunos sabemos que un jerarca, inclusive el Inca, debía morir para que sus proezas pasaran al canto. No era permitido mostrar al pueblo las glorias de un prócer que aun vivía. De suerte que el *jaich'a* puede hoy día tener su equivalente en las oraciones fúnebres con que se honra a los muertos ilustres. Otros autores nos proporcionan los títulos de algunos himnos. Así, Salkamaywa menciona *Ayma*, *Thurma*, *Qayu*, *Wallina*, etc. Pero en ninguno, ni siquiera en los coleccionistas del siglo XIX, encontramos una muestra de *jailli* heroico.

En cambio contamos con trazos que bien pueden calificarse de ejemplares en tratándose del *jailli* agrícola. Este tipo de poesía constaba de estrofas de diversa estructura seguidas de estribillos peculiares. Se lo cantaba durante la siembra y la cosecha, principalmente. Un coro de labradores entonaba las estrofas y otro de mujeres y niños que ayudaban en la faena respondía con los estribillos. Tenemos una muestra en *Ayau jailli!*, poema encontrado en la colección Méndez. El coro de labradores comienza el canto:

¡Ayau jailli, ayau jailli!	(¡Ea el triunfo; ¡Ea el triunfo¡
¡Kayqa tajlla, kaiqa suka!	¡He aquí el arado y el surco;
¡Kayqa maki, kayqa junp'i!	¡He aquí el sudor y la mano¡

El coro de mujeres y niños responde:

¡Ajailli, qhari, ajailli!	(¡Hurra, varón, hurra!)

Continúa la suerte de diálogo en que los hombres echan de menos a las princesas, a las hermosas, al mismo tiempo que a la semilla para la siembra. El canto de las mujeres, más que una respuesta, parece un eco del de los hombres. Éstos invocan al Sol y a *Wiraqocha* en medio de exclamaciones rituales y piden que la simiente llegue al vientre de *Pachamama*, diosa que encarna a la tierra, allí donde ha de germinar y fructificar. El poema termina con el hallazgo de las princesas, de las hermosas y con el grito de las mujeres, que semejan expresar su reconocimiento al vigor productivo del hombre.

Otro *jailli* agrario es *Jailliniña*. Los hombres se regocijan de haber acabado la siembra. En su imaginación se acelera el nacimiento de la planta, la cual pronto se coronará de flores y se hinchará en mazorcas. Luego vendrá la cosecha y el Sol lloverá oro y la Luna plata para la frente y el corazón del Inca. Tenemos a continuación un fragmento:

QHARIKUNA	(LOS HOMBRES
¡Inti qori paran,	¡El Sol llueve oro
Killa qolqe paran!	y la luna plata!
WARMIKUNA	LAS MUJERES
¡Ayau jailliniña!	¡Ea, ya he triunfado!
QHARIKUNA	LOS HOMBRES
¡Inkáypaj mat'ínpaj,	¡Para la frente de mi rey,
Inkáypaj sunqónpaj!	para su noble corazón!
WARMIKUNA	LAS MUJERES
¡Ayau jailliniña!	¡Ea, ya he triunfado!)

EL ARAWI. — El *arawi*, por razón de su propia etimología, durante mucho tiempo era el nombre con que se conocía todo verso, toda canción. Tenía su origen en el verso *arawiy*, que significaba versificar. *Arawij* o *arawiku* eran dos formas sustantivales con que se designaba al versificador, esto es al poeta. Con el transcurso del tiempo y conforme venía evolucionando la poesía, se circunscribió el significado de la palabra *arawi* a una manera peculiar de poesía amorosa. Esta manera se fisonomizaba por la delicadeza del sentimiento, por el sentimiento puro que debía dominar en el verso en virtud de las limitaciones que sufría la expresión del amor en sus actitudes animadas por la alegría o por el dolor. En ningún momento admitía el *arawi* explosiones de erotismo malsano ni derrames de desesperación. Pocas veces abarcaba motivos ajenos al amor. A diferencia del *yaraví* colonial, que sólo reconocía la tristeza como contenido, el *arawi* incaico daba cabida también a la alegría. Por esta razón tomaba diversas denominaciones de acuerdo con el sentimiento que le inspiraba. *Jaray arawi* era la canción del amor doliente, *sánk'ay arawi*, la de la expiación; *kusi arawi*, *súmaj arawi*, *warijsa arawi*, las de la alegría, la belleza, la gracia, etc.

Un bello ejemplo de *jaray arawi* tenemos en *Nueva Corónina y Buen Gobierno*, de Guamán Poma. El amante canta el infortunio de la separación. En versos compuestos sobre medida dispar, el autor ha conseguido una armonía y una sonoridad que otorgan al conjunto un claro sello de esplendidez. El contenido es un encadenamiento de imágenes audaces y vigorosas, ordenadas con un efecto lírico notable.

Sijllallay, chinchirkuma	(Si fueras flor de chinchircuma,
Kajtiykicha	hermana mía,
Umallaypi, sunqorurullaypi	en mi sien y en el vaso de mi corazón
Apaykachaykiman.	te llevaría.)

Hay en la obra de Guamán Poma un *sank'ay arawi* breve y sencillo en el que el poeta llama en su auxilio al padre cóndor y al hermano halcón. Ellos podrán salvarlo, por lo menos llevar la noticia de su cautiverio a sus padres. Al cóndor le dice:

Yaya kachapúrij,	(Padre mensajero,
Qillqa ápaj chhaski,	conductor de nuevas,
Púrij simillayta,	haz que lleguen a mi padre
Sunqollayta	y a mi madre
Apapulláway	la tristeza errante
Yayallayman,	de mi acento
Mamallayman	y la angustia
Willapulláway.	de mi corazón.)

Un *warijsa arawi* que encontramos en la misma obra se halla compuesto a base de exclamaciones y en forma dialogada al estilo del *jailli* agrario. Cada verso es un labio de donde brota el júbilo en límpida exultación. Aquí, el amor es un pretexto cubierto por anchas eclosiones de algazara.

¿T'ikayujchu charjrayki?	(?Hay flores en tu sementera?
T'ikay tunpalla samúsaj!	¡Vendré con el pretexto de las flores!)

Dicen los hombres y después una mujer exclama:

¡Ajailli, chaymi palla!	(¡Hurra, sí, ésa es la dama!
¡Ajailli, patallanpi!	¡Hurra, ahí está en el borde!
¡Ajailli, chaimi ñust'a!	¡Hurra, sí, ésa es la infanta!)

La compilación de Farfán contiene un *arawi* en que se canta al amor como un simple esparcimiento galante. En él se compara a la mujer con la paloma que, en pos de frescura, suele alborotar el agua del remanso y al mismo tiempo se la considera habitante del corazón. El poeta es hábil para la metáfora, por cuya virtud la joven se transforma ante nuestros ojos en joya inestimable y en rueca en que hila el corazón. Acaba el pequeño poema con esta estrofa que respira alegría y esperanza:

Willka ninawan	(Con el fuego sagrado
Qhochurikusun,	llegará el día de reunirnos;
Waynallanchiswan	entonces con nuestros amigos
Kusirikusun.	tendremos fiesta y alegría.)

Los *arawis* más intensos y bellos que quedan de la era incaica son sin género de duda aquellos tres que a manera de cantos corales aparecen en el *Ollántay*.

El primero es un poema creado por una sensibilidad y por un talento que sólo puede existir en un gran poeta. Por desventura, su intensidad lírica desaparece casi del todo en el tamiz de la traducción. Su estructura formal no le asemeja a ningún poema de origen occidental de los siglos pasados. El poeta ha elegido el símbolo de la *tuya*, avecilla inocente a quien acecha la muerte en el mismo maizal que le da alimento. La imagen se muestra, golpea e insta detrás de cada verso, insistente, pertinaz como el propio peligro. Lejos de en-

gendrar monotonía, aquella repetición produce efecto de ensanchamiento, de vigor singular y borra totalmente la idea del autor, a la manera de la mata de flores que no hace pensar en la tierra que la alberga. He aquí un trozo de aquel magnífico poema:

P'isqaqata watúkuy,	(Echa de ver al *p'isqaqa,*
Tuyallay, tuyallay,	*tuyita, tuyita* mia,
Sipisqata qhawáriy,	ahí le tienes ahorcado,
Tuyallay, tuyallay,	*tuyita, tuyita* mía,
Sunqollanta tapúkuy,	pregunta a su corazón,
Tuyallay; tuyallay,	*tuyita, tuyita* mía,
Phuruntátaj mask'áriy,	trata de hallar su plumaje,
Tuyallay, tuyallay...	*tuyita, tuyita* mía...)

Si la infeliz come un grano más, morirá irremisiblemente. Ahí está el cadáver del *p'isqaqa*, otra ave incauta que por un delito parecido tuvo que perecer.

El segundo *arawi* es un símbolo y una síntesis de la tragedia del amor fiel. Se trata aquí de dos palomas enamoradas. Sorprendidas un día por el rigor de la nieve, una de ellas se aleja en su ansia de salvarse. Es la primera vez, en su vida, que se separan. La que se fué, cree que la amada habrá perecido, y la llora amargamente:

¿Maimi, urpi, chay ñawiyki,	(¿Dónde, paloma, están tus ojos,
Chay qhasqoyki múnay múnay,	dónde tu pecho delicado,
Chay sunqoyki ñujñukúnay,	tu corazón que me envolvía en su ternura,
Chay llamp'u wátuj simiyki?	tu voz que con su hechizo me embriagaba?

En efecto, la compañera, buscándola por campos y riscos, ha ido a hundirse en el seno de la muerte. Este poema es de muy alto valor lírico, pero es también el que pierde en mayor proporción su esencia al ser vertido a otro idioma.

El tercer *arawi* es transparente como el cristal de una lágrima y fresco igual que la brisa mañanera; palpita en él un dolor dulce y profundo, asociado a la belleza sin par de Kusi Qóyllur, novia imposible de Ollanta. La música pura de los versos reconstruye los ojos, los labios, el cuello, la juventud recién amanecida de la lejana, de la perdida Kusi Qóyllur. Es ella misma quien se anima en los versos y se marcha luego dejando al amante su imagen como único testimonio de su amor. Él la ve, la envuelve en su ternura; pero al final siente que su mano, al contacto de la propia, se convierte en el frío de la escarcha. Tomemos como muestra la última estrofa:

Q'eqe makinri llullu kayninpi kullarinpunin.	(Sus suaves manos de choclo en cierne siempre acarician.
Rukanankuna phaskakuyninpi chhllunkuy kutin.	Pero sus dedos al deslizarse vuélvense escarcha.)

Es éste el más alto entre los tres poemas, un *arawi* ejemplar cuya calidad han tratado de imitar varios poetas bolivianos y peruanos del siglo XIX, sin haber conseguido aproximársele siquiera. La garra del contenido es tan aguda y penetra tan hondo, que gusta más mientras más se lo lee. Nos viene con el embrujo de toda gran creación.

La lírica del Incario nos ofrece todavía en este género un poema semejante en forma y casi también en calidad al tercer *arawi* del *Ollántay*. Esta semejanza dió lugar a toda una confusión que, comenzando en los años iniciales de la República, ha durado hasta hace poco en muchos de aquellos que no conocían el drama quechua. Todavía en 1940 el coleccionista Teófilo Vargas incorporó el poema al primer tomo de sus *Aires Nacionales de Bolivia* bajo el título de *Ollantay-Yaraví*.

Estos versos fueron traducidos y cantados en los salones aristocráticos de Bolivia durante la primera mitad del siglo XIX, conforme nos relata Nataniel Aguirre en *Juan de la Rosa*.

Súnqoy phatanña waqayniy junt'a
Qan urpirayku.
Imasis kasqa, túkuy purispa,
Qanmán karúnchay.

(Estallar quiere mi seno hechido de
amargo llanto
por ti, paloma.
¡Cuán doloroso había sido vivir errante
lejos de ti.)

El poema entero es una queja del amante que padece los martirios de la ausencia. Queja que arranca el amor quebrado por la ley, queja del *mitimaku* que no volverá a ver los ojos ni las manos de la amada. Palpita en los versos un dolor tan tierno y tan bellamente expresado, que el conjunto constituye una creación que sólo pudo haber sido lograda por un genio poético de altos quilates. Véase esta otra estrofa:

Munákuy jina sinchij chhikiqa
Manan kanmanchu.
Jatun onqoypis unanchaynínpaj
Manas chhikachu.

(No hay en el mundo mayor desdicha
que el amar mucho.
La muerte misma, para alejarse,
no basta entonces.)

El wawaki. — Este poema, de sabor peculiar, se cantaba en forma dialogada. El amor frívolo, el ingenio aguzado por el afán galante del hombre y la posición de apariencia defensiva de la mujer daban vida a este estilo de composición. Un coro formado de individuos de un sexo iniciaba el canto y era respondido por otro del sexo opuesto. Una modalidad distintiva del *wawaki* radicaba en un estribillo breve que a manera de exclamación se repetía detrás de cada verso. Esta repetición no produce monotonía ni desvirtúa el poema; al contrario, le da un relieve sugestivo, un fondo persistente sobre el cual se destaca la belleza del conjunto.

El *wawaki* se cantaba principalmente en las festividades consagradas a la Luna o durante las épocas en que había que cuidar las sementeras, de noche, de los perjuicios que ocasionaban en ellas el zorro y otros animales dañinos. Entonces, al borde de los maizales se reunían los jóvenes de ambos sexos y se esparcían con los cantos de la *qhashwa* y el *wawaki*. Poseemos una muestra que da una idea cabal de lo que él era. He aquí unos versos:

Aukikuna
Killa p'unchaullapi
¡Ari!
Wajyapayawanki
¡Ari!
Qayllaykamujtiyri
¡Ari!
Rit'iman tukunki.
¡Ari!

(Los príncipes
Sólo a la luz de la luna
¡sí!
lamar-me simulas,
¡sí!
y cuando me acerco
¡sí!
te truecas en nieve.
¡Sí!

Ñust'akuna
Wajyapayajtiyri
¡Mana!
Chhaskímuy sinchita
¡Mana!
Rit'i tukujtiyri
¡Mana!
Jích'ay ninaykita
¡Mana!

Las princesas
Y si llamarte simulo,
¡No!
presuroso acude
¡No!
Si me trueco en nieve,
¡No!
échame tu fuego.
¡No!)

El taki. — El *taki*, estilo de verso cantado, era seguramente el que de mayor amplitud temática gozaba. Forma sustantival del verso *takiy*, cantar, podía expresar cualquier emoción o cualquier sentimiento, o simplemente algún signo o virtud de la naturaleza. Cristóbal de Molina, en sus *Fábulas y ritos de los incas*, menciona algunos títulos de *takis*, como *Chapaywanllu*, *Yawira*, *Wari Qhoyo* y otros cuyos versos se cantaban en las fiestas del Cuzco. Tenemos en la antología de J. M. B. Farfán una magnífica muestra que lleva el título de *Ñust'aj takin* (Canción de la Infanta). He aquí una estrofa:

Ama sinchita waqaychu purunllapi	(No llores mucho en el páramo que recorres
Sunqo nanayta takispa sapaykipi.	cantando la triste endecha de tu soledad.
Phanchij lirp'u uyaikita karunchankin	Te llevas lejos el espejo de tu rostro
Asiyninta uyarispa llakinalláypaj.	para hacerme sufrir oyendo el eco de su risa.)

EL WAYÑU. — El *wayñu* era la expresión lírica más completa del indio quechua, por lo mismo de que se realizaba en las tres formas artísticas más expansivas con que cuenta el hombre: música, poesía y danza. La música del *wayñu* era menos subjetiva que la del *arawi*. Era una interpretación de la naturaleza circundante. Captaba tanto la placidez de la llanura como la majestad de las cumbres, tanto el murmullo del manantial como el remolino del viento, tanto el colorido del día como las sombras de la noche. El todo era una palpitación telúrica que se sentía flotar en el aliento del hombre. La danza tenía carácter colectivo, pues la ejecutaban muchas parejas al mismo tiempo. Hombre y mujer, frente a frente, unidos por las manos, se entregaban a la corriente de la música. Encima de todo, la poesía deshojaba la emoción de sus versos.

En la compilación de Farfán encontramos un bellísimo ejemplo de *wayñu*. Su ternura y su sabor a miel nueva, junto con el sentido parsimonioso de su forma, hacen de él un conjunto lírico difícil de ser superado. Como toda la poesía quechua precolombina, su calidad se levanta en la fuerza de la metáfora y en la virtud de la imagen. En realidad, el *arawiku* se reduce a mostrarnos a su modo seres y cosas de la naturaleza; nosotros nos encargamos de ir labrando la incomparable hermosura de la mujer que inspira el poema. El infinito amor que circula en él como la sangre en las venas, fluye por sí solo en la música de las imágenes, en el embrujo integral de los versos, sin que haya una frase deliberada para expresarlo. He aquí un fragmento:

Phullu llijllayki	(Manto tejido
Titka allwisqa,	de flores llevas;
Qori q'aytuwan	su trama fué hecha
Súmaj minisqa;	de hilos de oro;
Munakuyniywan	sus finos flecos se hallan atados
Chhichin khipusqa,	con mi ternura
Nawiy' rik' iwan	Y con el ansia de mis pupilas
Mat'i awasqa.	asegurados).

LA QHÁSHWA. — Era el canto y la danza de la alegría. Buscaba motivos con modalidades festivas. Jóvenes de ambos sexos, reunidos en las fiestas o por las noches junto a las sementeras, danzaban en rueda y cantaban los versos de la *qhashwa* al son de la quena, el *wánkar* (tambor), y la *antara* (zampoña). Una muestra sabrosísima nos ofrece Guamán Poma. He aquí una estrofa:

¡Sáukay patapi!	(En la llanura del regocijo,
¡Kusi patapi!	en la llanura de la ventura
Qhápaj Inkawan	con el Inca poderoso
Kamaykusqayki.	te he de hacer encontrar.
¿Imaimi qhápaj	¿Dónde está el potente jefe,
Apu wamanchava,	el del linaje del halcón,
Pumachawa,	el del linaje del puma,
Yaru willka?	nieto de grandes?)

Algunos fragmentos de *qhashwa* se encuentran todavía dispersos entre la poesía popular de hoy. Tienen interés, porque inclusive perpetúan el significado del vocablo, estas estrofas que se oye cantar en días de carnaval en los valles de Cochabamba:

Killa pura kajtin	(Porque es plenilunio
Saukata mask'ani.	busco regocijo;
Saukari ñust'aypa	pero él está oculto
Sunqonpi pakasqa.	en el corazón de mi infanta.
Ñust'ay anyapuwan	Pero mi infanta me rechaza
«Warma kanki» ñispa.	porque soy muy joven,
¡Mamay kachamuwan	y es mi propia madre
«Qhashuakámuy ñispa».	quien me manda a danzar.)

EL ARANWAY. — El *aránway* era un género de poesía humorística que a veces se presentaba con modalidades de fábula y era recitado en el *aranwa* (teatro). A menudo se veía a los personajes humanos sustituídos por bestias como el zorro, el jaguar, el mono, el oso, etc. El zorro, contrariamente a lo que sucedía en la literatura de la antigua Europa, desempeñaba un papel nada airoso, pues era objeto de las burlas más refinadas. Aparte del *aranwa*, se recitaba también esta poesía en las faenas de la cosecha, entre los soldados en campaña o entre los vasallos que se ocupaban de las obras públicas. Sabido es que las obras públicas, al igual que las labores agrícolas, eran ejecutadas en un ambiente cargado de música y poesía.

Conocemos una fábula breve en que son protagonistas el zorro y el pato. Otra, en que actúan el zorro y el mono. En ésta, el zorro decide comerse al mono, el cual, viendo el peligro grita que detrás viene el tigre; el zorro se asusta y entre tanto el mono ha desaparecido. El zorro se lanza en persecución de su presunta víctima y cuando la encuentra, ella está apoyada contra una pared.

Perqa ñat'uwasun,	(Nos ha de aplastar el muro
Iscaninchais wañusun,	y moriremos los dos,
Kurkuman rinaypaj	a fin de que yo vaya por una viga
q'emiríkuy kaiman.	ponte tú en mi lugar.)

Ha sido objeto de una nueva burla. Parte nuevamente en busca de la presa, dando al cabo con ella. El mono se defiende con un nuevo engaño, pero el zorro no ceja, hasta que finalmente el otro simula cavar una fosa para enterrarse mientras pase la lluvia de fuego que anuncia el águila, y que no tardará en caer. Atemorizado el zorro insinúa a su presa que le prefiera la fosa y lo entierre sin pérdida de tiempo. El mono se apresura a complacer a su perseguidor, y de esa manera se salva definitivamente.

EL WANKA. — El *wanka* era un género que tenía asombrosa afinidad con la elegía europea. Como ésta, se encargaba de lamentar la desaparición de los seres queridos o de los personajes ilustres, exaltando al mismo tiempo sus virtudes. Al igual que el *aránway*, era recitado en el *mallki* (escenario). Ejemplo de *wanka* tenemos en uno desprendido de la colección Vásquez. Es un lamento que resuena en una profundidad colmada de desesperanza. La imagen aparece aquí, como en toda la lírica del Incario, en función de elemento básico de la composición. El muerto era un árbol corpulento de generosa sombra, era el camino de la vida, la cascada que solía arrullar con la dulzura de su canto.

Rijraykipi súnqoy	(En tu ramaje anidó
Q'esacharqan,	mi corazón,
Llanthuykipi sáukay	Mi regocijo a tu sombra
T'ikarqan.	floreció.)

Un poema paradígmico en este género es la elegía compuesta a la muerte del Inca Atawallpa. Juzgamos que este poema debe ser considerado dentro del ciclo precolonial, por razón de que conserva todas las características de la poesía *tawantinsuyana*, pues no existe en él asomo alguno de influencia española. Es un lamento que brota desde las entrañas de la tierra y se expande en la atmósfera oscureciendo el día y estrujando de dolor seres y casas. Comienza así:

¿Ima k'uichin kay yana k'uichi	(¿Qué iris nefando es este negro
Sayarimun?	iris que se alza?
Qosqoj auqánpa millay wach'i	Horrenda flecha el enemigo
Illarimun.	del Cuzco blande.
¡Túkuy imapi sajra chijchi	¡Granizada siniestra por doquiera
T'akakamun!	se desparrama!)

Continúa pintando en versos de amdirable contextura los horrores de la catástrofe. El corazón había presentido al abejorro de las desgracias irreparables. Ahora el Sol se ennegrece de un modo misterioso y desciende a amortajar el cadáver del Inca. La tierra entera se ha cubierto de niebla y la Luna está enferma de angustia, mientras las peñas se derrumban y el río grita vencido por el dolor.

Yáwar wiqe qhechu-qhechu	(Lágrimas de sangre arrancadas
Kusinmanta,	de la ventura ida,
Rjrp'uy phajcha wiqellanwan	en vuestro espejo retratad
Ayallanta.	su cadáver.)

Esas lágrimas no sólo copian el cadáver, sino que con su caudal de ternura bañan el regazo de aquel que poseía muchas manos para la dádiva y cuyo corazón era un ramaje que albergaba generosamente a los vasallos. Un dolor mortal pesa sobre la reina, las infantas se enlutan como viudas y los súbditos desfilan silenciosos hacia la última morada del Inca. El poema termina con esta estrofa:

Ñujñu wách'ij ñawillaykita	(Descúbrenos tus ojos que herir saben
Kirharímuy,	como flecha magnánima,
Ancha qókuj makillaykita	extiéndenos tus manos que conceden
Mast'arímuy,	más de lo que uno pide
Chay samiwan kallpanchasqata	y confortados con esa ventura
Ripuy niway.	dínos que nos vayamos.)

En la antología de Farfán existe también un pequeño *wanka* sobre idéntico motivo, atribuído a un curaca de Alangasí (Ecuador). El mismo poema, en un texto más extenso, fué incluído por Juan León Mera en su obra intitulada *Antología Ecuatoriana*. Compuesto en quechua antiguo quitense, vale mucho menos que el anterior, pero palpita en él un dolor concentrado y vivo. Su contenido se enriquece con símbolos e imágenes que pintan muy bien el panorama indio de los primeros años de la conquista. He aquí una estrofa:

Turikunalla	(Juntémonos tan sólo
Tantanakusun,	los que somos hermanos
Yáwar panpapi	y en la llanura ensangrentada
Waqanakusun.	nuestro dolor lloremos.)

El teatro

El teatro era un arte corrientemente conocido en el imperio de los Incas. En todas las fiestas del año se daban representaciones de diversa índole. Las piezas que versaban sobre temas agrícolas, familiares y de un modo general de la vida ordinaria, se llamaban *aránway*, y aquellos que rememoraban la vida y hazañas de los incas o de los héroes tomaban el nombre de *wanka*. Hemos visto que iguales denominaciones llevaban la fábula y la elegía, y era porque estos estilos de verso se recitaban también en el *mallki*, bosque artificial levantado a manera de escenario en el *aránwa*, el cual era un sitio abierto destinado a los espectáculos teatrales.

La bibliografía colonial nos proporciona datos incompletos acerca del teatro incaico. Sarmiento de Gamboa se refiere incidentalmente a «representaciones de la vida de cada inga» que mandó hacer Pachakútej y a los sacrificios con

que honró «cada cuerpo de inga al cabo de la representación de sus hechos y vida». El autor anónimo de la *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, obra escrita a principios del siglo XVII, alude en tono más concreto a «grandes representaciones de batallas, de comedias, tragedias, y otras cosas semejantes» que el pueblo espectaba los días en que los incas celebraban sus victorias. El indio Salkamaywa va un poco más lejos, pues llega a nombrar cuatro piezas: *Añaysauka*, *Ayachuku*, *Llamallama* y *Añansi*, representadas en las fiestas con que se rindió homenaje al nacimiento del príncipe Viracocha. El Inca Garcilaso aporta escasas luces sobre la materia, pues no pasa de informarnos que los *amautas*, que eron los filósofos del imperio, ejercían también la dramática; en términos un tanto inseguros añade que en el *mallki* no tenían cabida temas reñidos con la honestidad y las sanas costumbres y que los actores más hábiles recibían galardones de mucha estima. No menciona ninguna obra ni esboza ningún argumento. Resultan más importantes los datos que contiene la *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, de Nicolás de Martínez Arzanz y Vela. Allí encontramos que en unas fiestas celebradas hacia 1555 en la Villa Imperial, fueron exhibidas ocho piezas teatrales. Aunque el autor no es demasiado prolijo en algunos puntos, resume los argumentos de cuatro de dichas piezas en esta forma: «las cuatro primeras representaron con general aplauso los nobles indios. Fué la una el origen de los Monarcas Ingas del Perú, en que muy a lo vivo se representó el modo y manera con que los señores y sabios del Cuzco introdujeron al felícísimo Manco Cápac primero a la Regia Silla, cómo fué recibido por Inga (que es lo mismo que grande y poderoso monarca), las diez provincias que con las armas sujetó a su dominio y la gran fiesta que hizo al Sol en agradecimiento de sus victorias. La segunda fué los triunfos de Guaina Ccápac, undécimo Inga del Perú: los cuales consiguió de las tres naciones, Changas, Chunchus, Montañeses, y del Señor de los Collas, a quien una piedra despedida del brazo poderoso de este monarca por la violencia de una honda, metida por las sienes, le quitó la corona, el reino y la vida; batalla que se dió de poder a poder en los campos de Jatunccolla, estando el Inga Guayna Ccápac encima de unas andas de oro fino, desde las cuales hizo el tiro. Fué la tercera las tragedias de Cusi Guáscar, duodécimo Inga del Perú: representosé en ella las fiestas de su coronación: la gran cadena de oro que en su tiempo se acabó de obrar, y de quien tomó este monarca el nombre: porque Cusi Guáscar es lo mismo en castellano que Soga del Contento; el levantamiento de Atahuallpa, hermano suyo, aunque bastardo; la memorable batalla que estos dos hermanos se dieron en Quipay-pan, en la cual, y de ambas partes, murieron ciento y cincuenta mil hombres; prisión e indignos tratamientos que al infeliz Cusi Guáscar le hicieron; tiranías que el usurpador hizo en el Cuzco, quitando la vida a cuarenta y tres hermanos que allí tenía, y muerte lastimosa que hizo dar a Cusi Guáscar en su prisión. La cuarta fué la Ruina del Imperio Ingal: representóse en ella la entrada de los españoles al Perú, prisión injusta que hicieron de Atahuallpa, tercio-décimo Inga de esta monarquía; los presagios y admirables señales que en el Cielo y Aire se vieron antes que le quitasen la vida, tiranías y lástimas que ejecutaron los españoles en los indios, la máquina de oro y plata que ofreció por que no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Caxamarca.» Las cuatro obras se hallaban compuestas en quechua y fueron llevadas a la escena por actores indios. Las dos primeras databan de tiempos anteriores a la llegada de los españoles, y las otras dos, de los primeros años del coloniaje. De las cuatro comedias restantes, enunciadas al principio y que se hallaban escritas en español, no tenemos ninguna referencia. El autor deja aquí una sensible laguna.

Las obras señaladas por Martínez Arzanz y Vela se han perdido, al menos las tres primeras, ya que la cuarta no está lejos de ser identificada con una

tragedia *Atauwallpa* que el escritor Mario Unzueta descubrió hace pocos años en el valle de Cliza, habiendo ya publicado traducciones de algunos muy valiosos fragmentos de ella.

El Ollántay

Su origen. — Esta obra es a todas luces un preciado monumento de la literatura quechua. Ha sido varias veces editada en el idioma original y traducida al castellano, al francés, al inglés, al alemán, al italiano, al tcheco y al latín. Se han hecho adaptaciones de ella a la novela en castellano, inglés, alemán e italiano. Entre las ediciones hechas en quechua, es preciso no olvidar las dos de Juan Diego de Tschudi, la una de 1853 y la otra de 1875.

No se conoce su autor ni la época en que fué compuesta. Las primeras noticias acerca de ella aparecieron junto con unos fragmentos en 1837, en las columnas del *Museo Erudito* del Cuzco. El periódico atribuía la paternidad del drama al cura Antonio Valdez. En 1851, Mariano Eduardo Rivero y Juan Diego de Tschudi, al incluir dos trozos originales del drama en su libro *Antigüedades peruanas*, opinaron en sentido de que el origen del *Ollántay* se remontaba a tiempos prehispánicos. Desde entonces hasta nuestros días, quechuistas y escritores americanos y europeos han venido discutiendo acerca del origen de la obra. A lo largo de los años se han formado tres corrientes: la primera, que sostiene que el drama es producto netamente colonial; la segunda, que ella fué compuesta en plena era incaica; la tercera cree que se trata de una tradición precolombina revestida por algún aficionado, mestizo o criollo, con el ropaje requerido por el teatro. Cada tesis se halla acaudillada por elementos de reconocido prestigio. Ricardo Palma, Bartolomé Mitre, Diego Barros Arana, J. H. Rowe y otros muchos cuéntanse entre los primeros. Es interesante observar que ninguno de este grupo conoce el quechua. Justo Sawaraura, Tschudi, Markham, Vicente Fidel López, F. Pi y Margall, etc., militan entre los segundos. En el tercer grupo encontramos a americanistas como Middendorf, Urteaga, Ricardo Rojas, José Gabriel Cosio, etc. A pesar de todo, el litigio no está acabado. Cada vez se presentan nuevas conjeturas y cada una de las tres corrientes ve crecer sin cesar el número de sus adictos.

El cura Antonio Valdez, que vivió en la segunda mitad del siglo XVIII y a principios del siguiente, no cuenta con pocos partidarios, aún entre los americanistas. Hay autores, peruanos principalmente, que consideran que el creador del Ollántay no puede ser otro que aquel sacerdote, otorgando toda validez a la opinión del *Museo Erudito* y basándose en el hecho de que un manuscrito de la obra fué hallado en 1853 en poder de un sobrino de él. Pero quienes se remiten a la copiosa documentación existente sobre la materia, no tardan en ver que ese criterio es entre todos el menos sólido. Así lo demuestran Markham, Pacheco Zegarra y Paúl Rivet en vista de un manuscrito fechado en La Paz (Bolivia), en 1735, que Tschudi utilizó para su edición de 1875. Evidentemente, es fácil ver que Valdez, muerto en 1816, para haber podido escribir el drama — fruto de una incuestionable madurez mental — habría necesitado nacer bastantes años antes de 1735, lo que por desgracia no sucedió. Y aun tenemos que el manuscrito boliviano no puede reputarse como el más antiguo, pues hay otro, conservado en el convento de Santo Domingo, del Cuzco, que con harto derecho le reclama prioridad. Rivero y Tschudi, en *Antigüedades Peruanas*, dan noticia de la existencia de códices de los siglos XVI y XVII. El texto que Tschudi adoptó para su edición de 1853 fué copiado del manuscrito que poseían los dominicos del Cuzco. Ese manuscrito desapareció años más tarde y fué recobrado en 1940. La pérdida se produjo en un período de crisis de la orden, a la muerte de un

prior que era el único morador del convento, y el hallazgo se hizo precisamente en poder de unos deudos de dicho monje. Pero, trátese o no del mismo códice, su antigüedad no puede ser puesta en tela de juicio. Lo dicen el papel, la tinta y una serie de características que comparecen, como la *rr* al principio de dicción, formas verbales como *cerrallo* en vez de *cerrarlo* en los juegos de escena consignados en castellano, la falta de ligazón entre las sílabas, el empleo de la *v* y la ausencia de *h* en los diptongos *ua*, *ue*, *ui*, peculiaridades que se encuentran en los manuscritos de Guamán Poma, Juan de Aguilar, Gabriel Centeno y otros de los siglos XVI y XVII, pero que ya no aparecen en la época en que vivió el cura Valdez. Investigadores como Hermann Trimborn y otros que han examinado el códice dominicano, consideran seriamente que la antigüedad de éste se remonta, si no es a principios, cuando menos a mediados del siglo XVII. En resumidas cuentas, Antonio Valdez no fué sino depositario de una copia.

La paternidad del *Ollántay* suele ser también atribuída a Juan de Espinoza Medrano. Pero esta hipótesis queda invalidada por la propia personalidad del ilustre cuzqueño, así como por las obras que de él se conservan. Se ha demostrado que Espinoza Medrano ahogó su espíritu indio en una educación integralmente europea y que, aparte del idioma, en toda su producción no aparece un solo indicio que pudiera acudir en respaldo de la conjetura.

Pero hay inclusive quienes tratan de aparecer por su cuenta como autores. Tal el caso del cura Justo Pastor Justiniani, quien estampó su firma y rúbrica en un manuscrito, al pie del texto. El documento fué a parar a manos de José Gregorio Castro, obispo del Cuzco, quien lo donó al Archivo Nacional del Perú con la declaración escrita de que se trataba de una composición original de aquel sacerdote. Pero en realidad no era sino una copia del manuscrito Valdez.

De aquí que en cuanto al origen del *Ollántay* no se ha dicho todavía la última palabra. Entre tanto y en atención a los estudios que por nuestra parte hemos realizado, juzgamos que su ubicación exacta se halla dentro del período incal de la literatura quechua.

SU ESTRUCTURA. — En algunos manuscritos la obra se halla dividida en tres actos, y cada uno de estos en escenas, conforme se acostumbra en la comedia europea. El códice de Santo Domingo la divide en tres jornadas, sin escenas, en forma parecida a los autos sacramentales españoles. Esta disparidad obedece sin duda al hecho de que las copias fueron elaboradas en épocas distintas y al empeño puesto por los pendolistas para actualizar la pieza. De aquí es fácil deducir que en su origen no tuvo otras divisiones que las que naturalmente determinaba el movimiento de los personajes, sin especificación de actos, jornadas ni escenas, puesto que el *mallki* era un escenario que no admitía cambios de decorado.

La obra se halla compuesta en versos de medida breve y desigual, con rimas que aparecen y se aglomeran o se espacian como al descuido. No hay un solo verso en que se adviertan asomos de rigorismo métrico. El lenguaje que se emplea es puro y vigoroso, notándose apenas la presencia de dos o tres vocablos castellanos, los cuales deben tomarse más bien como huellas impresas por los copistas. Esta presunción se confirma cuando vemos que el *asno* que encontramos en unos manuscritos aparece sustituído por el *átoj* (zorro) en otros.

SU ARGUMENTO. — Ollanta, uno de los más jóvenes y famosos adalides del imperio, y jerarca de *Antisuyu*, se enamora de Kusi Qoyllur, hija del Inca Pachakútej. No es de sangre noble y por tanto no puede aspirar a unirse con la princesa. Pikichaki y el *amauta* Willka Uma se esfuerzan por disuadir al enamorado, mostrándole los peligros que le rodean. Él lo comprende; pero su mal es irreparable y pide la muerte, puesto que la joven también le ama y el amor anudó ya su lazo infrangible entre ellos:

Jatunmin anwíway waska,	(Grande es el lazo de mi enredo
Seqqokunáypaj watasqa.	y está anudado para mi flagelo.
Chaypas, qori q aytumanta	Trenzado fue con hilos de oro.
Sinp'asqa chayqa: kaymanta	De este modo el pecado
Qori jucha sipij kasqa.	de la ambicion nos da la muerte.)

Impulsado por la fuerza de su pasión, Ollanta comparece ante el Inca y solicita en matrimonio a la infanta. Pero el estado y la religión no permiten que la sangre plebeya se mezcle con la solar del Cuzco y la petición queda de plano rechazada.

Ollanta es un guerrero altivo, no se resigna a su fracaso y levanta en armas a todo su pueblo, fortificándose en lo inaccesible de sus montañas. Erige allí su palacio y le ciñen el *llautu* imperial proclamándole soberano de *Antisuyu.* Pachakútej destaca al general Rumuñawi contra el rebelde; pero el aguerrido ejército del imperio queda destrozado en el camino.

En un convento del Cuzco vive Ima Súmaj, niña de diez años, sufriendo una orfandad rodeada de cierto misterio. Es un ser inconforme, no quiere admitir el perpetuo encierro que el destino le depara y una noche al vagar por el huerto ha escuchado lamentos lastimeros de alguna persona encerrada en algún sitio.

Jinan kaypi, Pitu Salla,	(Ce tal modo, Pitu Salla,
Llakillan kikin qqesakun,	anida aquí la tristeza,
Wiqellan wiñay sisakun...	florece el llanto sin término...)

Mientras tanto, Pachakútej ha muerto y le sucede Túpaj Yupanki. Este necesita pacificar el imperio y a Rumiñawi le conmina: «Levanta tu nombre o abandona la provincia que gobiernas» y le autoriza buscar por cuenta propia el camino de la vindicta y por tanto el sometimiento de Ollanta. A base de audacia y de astucia Rumiñawi consigue ser admitido en la fortaleza del rebelde.

En el convento del Cuzco, Ima Súmaj oye cada noche los angustiosos lamentos y tras una insistencia de muchos días obtiene que su compañera Pitu Salla, niña como ella, le confíe el secreto, conduciéndola a una cueva oculta que había en el huerto. Allí encuentra un cuerpo inerte de mujer. La impresión de Ima Súmaj es profunda delante de aquella vida que parece muy cerca de su fin. La cautiva resulta ser Kusi Qoyllur, encerrada allí por orden de su padre, y la niña no es otra que la hija de la pasión que determinó su desventura.

En la fiesta del gran solsticio (Intipraymi) que en la fortaleza de Ollanda se celebraba con extraordinaria pompa, Rumuñawi ejecuta su plan. Durante la orgía de la tercera noche abre las puertas de las murallas e irrumpen las legiones del Cuzco, capturando sin resistencia al desprevenido caudillo y a sus principales jefes. El general victorioso se presenta ante el inca, seguido de los reos encadenados y pide la muerte para ellos. El monarca quiere oír el dictamen de Willka Uma, que se inclina por el perdón. Entonces Túpaj Yupanqui perdona a todos, a Ollanta le nombra gobernador del Cuzco y a Orqo Waranqa, vencedor que fué de Rumiñawi, le coloca a la cabeza de *Antisuyu.* Finalmente y merced a una bien forjada intervención de Ima Súmaj, el Inca otorga la mano de Kusi Cóyllur al caudillo.

Sus principales características. — Entre los personajes de la obra figura Pikichaki, secuaz de Ollanda, actuando con singular comicidad. Gasta un humorismo fino y siempre ingenioso. Para cada situación tiene un gracejo adecuado y no se extralimita ni cae en vulgaridad en ningún momento. Desempeña, así, un papel que no se conoce en el teatro occidental. En los autos sacramentales no hay ningún personaje cómico. Los entremeses son de carácter jocoso en toda su extensión. El drama clásico tolera apenas algún toque festivo. Entre tanto, el *Ollántay* no es íntegramente una tragedia, ni una comedia, ni un drama a usanza europea. Empleando términos propios, diremos que es un *wanka,* una

obra en que se reproducen hechos históricos y en la cual el dolor tiene su contrapeso más o menos constante en el buen humor, en un humorismo pulido por el arte.

La obra en sí es de carácter netamente realista. No existe en ella un solo hecho en que la imaginación se remonte más de lo preciso, ni un solo punto que pueda acusar falta de unidad o anacronismo de lugar o de tiempo.

La acción se halla conducida con firmeza, sin caer en desproporciones, ni recargos, ni abatimientos. Es una acción propiamente episódica, movidísima, casi cinemática. Los hechos abundan, los conflictos se suceden y el interés crece en el curso del diálogo.

En los primeros momentos de la acción interviene el canto con tres *arawis* de alto valor lírico distribuídos de modo que, lejos de perjudicar a la obra, contribuyen a realzar su interés tratando de mostrar a los personajes la adversidad que ronda en torno. De una manera general, el canto es ajeno al drama clásico europeo. Se lo suele hallar en el auto sacramental, pero en un clima muy distinto, en consorcio a veces con la danza. En los autos coloniales se lo emplea en un grado excesivo. En el *Ollántay*, este recurso desempeña un papel harto semejante al que llenaban los coros en la tragedia griega.

Hay una interesante particularidad en el desarrollo de la acción. Ollanta y Kusi Qóyllur no actúan juntos sino en el momento del desenlace. En el resto de la obra, permanece el uno lejos de la otra, sin dar lugar a la escena del *idilio*, recurso infaltable en el drama europeo. Esta circunstancia sola, como muy bien anota Baudin en el *Imperio Socialista de los Incas*, sería suficiente para descartar toda probalidad de que el *Ollántay* hubiese sido compuesto en tiempos de la colonia.

El diálogo, animado de gran vigor y realizado con singular maestría, no afloja en momento alguno y abunda en metáforas e imágenes que acrecientan a cada paso el valor de la obra. No es monótono ni pesado como en los autos sacramentales de la colonia, sino más bien cautiva y enciende la atención por su constante novedad y por su colorido siempre armonioso y vivo.

El desenlace es original y aleccionador si se tiene en cuenta las modalidades de la vida en el Incario. Las leyes poseían un carácter divino e inexorable, por lo mismo de que eran dictadas por el Sol, por intermedio del Inca, su hijo. Ellas castigaban con la pena de muerte los delitos de traición y de rebelión. Ollanta debía entonces morir. Pero este final no habría llamado la atención, pues ningún insurgente dejaba de morir en la vida real. Sin embargo, el teatro no desempeñaba sólo una función artística o recreativa, sino también una función social y política. Era un encargado de perpetuar y engrandecer el mito del poderío del Inca, su investidura divina y la suma de atributos sobrenaturales que le colocaban en el dominio de la leyenda. El teatro era, pues, entonces un resorte más, una institución que ayudaba a las económicas, políticas y sociales en el afianzamiento y elevación del imperio. En esta virtud, el autor del *Ollánday* creó un perdón ejemplar y fué más allá todavía, presentando la legitimación del enlace de la princesa culpable con el caudillo.

La distribución escenográfica se nos ofrece también con caracteres propios. El autor mueve a sus héroes tan pronto en el palacio del monarca como en la fortaleza del rebelde, o en el convento de doncellas escogidas, o en la morada de la reina, o entre las breñas andinas. Hay por todo quince cambios de escenario, quince *cuadros*, número desusado dentro del teatro clásico de España.

El Usqha Páuqar

El teatro quechua cuenta en su acervo con dos obras que parecen llevar un mismo título. Una de ellas es *Usqha Páuqar*, data de la era prehispánica

y posee peculiaridades de *aránway*. La otra es *Uska Páuqar*, un auto sacramental compuesto durante la colonia. La primera es muy poco conocida y su texto se conserva entre algunos núcleos indígenas de Bolivia, en tanto que la segunda se halla muy difundida entre los estudiosos peruanistas. La índole paronímica de los dos nombres da lugar a veces a confusiones, pues no faltan autores que al *Usqha* antiguo le atribuyen fisonomía de auto sacramental, insinuando que su contenido fué deformado por los religiosos españoles.

El argumento del *aránway* incaico, que no fué tocado por el clero, fué recogido entre otros por el etnólogo belga E. Ernalsteen. No obstante su sencillez, encierra un vivo interés dramático. Dos hermanos, Usqha Páuqar y Usqha Maita, se enamoran a igual tiempo de la doncella Ima Súmaj. Deseosos de no reñir entre ellos, la solicitan al mismo tiempo en matrimonio, a fin de que el conflicto sea zanjado por el padre. Éste resuelve casar a su hija con aquel de los dos que logre desviar más pronto un torrente que baja de la montaña vecina, debiendo pasar el nuevo cauce por la puerta misma de la casa. Páuqar es capitán de los ejércitos del Inca y en su condición de tal toma muchos miles de soldados y empieza el trabajo. Su hermano, menor que él y sin vínculos con el ejército, no cuenta sino con la ayuda de unos pocos amigos, pero en dos meses consigue hacer pasar las aguas por la puerta del curaca, mientras que Páuqar no ha hecho aún la mitad de la obra. El anciano ha de otorgar entonces la mano de su hija al vencedor. No conforme con su suerte, el perdidoso declara guerra al hermano. Se movilizan ejércitos y se libran batallas encarnizadas. La victoria favorece ora al uno y ora al otro, sin que el conflicto pueda llegar a resolverse. Finalmente, los caudillos acuerdan batirse en lucha singular; pero Páuqar es más fuerte que su rival y en el momento en que ha de realizarse la pelea, en un gesto de nobleza reconoce el derecho adquirido por el hermano, reconciliándose con él. Usqha Maita se casa con Ima Súmaj y Páuqar se retira a una montaña lejana donde sufre su desventura de amor hasta su muerte.

Atauwallpa

Dentro de la poesía del Incario hemos considerado las elegías compuestas al último soberano del *Tawantinsuyu*. Nos toca hacer lo propio con una pieza teatral que se sigue representando por los indios en el valle de Cliza bajo el título de *Atauwallpa*. La descubrió el escritor Mario Unzueta, habiendo presenciado su exhibición en una fiesta patronal del pueblo de Toco. El manuscrito de la obra estuvo un tiempo en su poder y valiosos fragmentos de ella fueron traducidos y consignados en su novela *Valle*. Por las características que presentan dichos fragmentos, se ve que la *wanka* ha debido ser compuesta en los primeros años de la colonia. No es aventurado suponer que acaso se trate de una de las cuatro obras que se representaron el añó 1555 en Potosí, pues su contenido parece coincidir con las referencias que nos da Martínez Arnanz y Vela en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí*.

En la obra actúan como personajes principales Atauwallpa, el sacerdote Waylla Wisa, Sairi Túpaj, Pizarro y el padre Valverde. Un detalle muy importante es que en la obra los españoles hablan en el lenguaje de los indios, esto es, en quechua. El papel del coro se asigna a las esposas del monarca.

Atauwallpa aparece meditabundo, en su corte. Tuvo un sueño cuya rareza le va preocupando. Pudiera ser un vaticinio de desgracias para él y sus vasallos. Llama a Waylla Wisa, el sumo sacerdote, y le dice:

—«Waylla Wisa, mi hermano, tú que has vivido por mucho tiempo solo en nuestras montañas para estar más cerca de nuestro padre el Sol; tú que

sabes lo que hablan esas montañas; tú que has oído, de las bocas secas de las *chullpas*, cosas que ningún hombre escuchara, acércate».

Al llamado del Inca, el sacerdote acude y escucha la relación del sueño. Atauwallpa vió que surgieron del seno de la tierra hombres de hierro, destruyeron casas, saquearon templos e inundaron de sangre montañas y llanuras. El monarca pide al sacerdote una interpretación de ese sueño. Waylla Wisa se siente incapaz de hacerlo sin comunicarse con las *wak'as* y para esto necesita ir a su palacio, y dormir. Regresa portador de un sombrío presagio, pues considera que el sueño del Inca no ha de tardar en hacerse realidad. Al auscultar el corazón de las montañas y la voz inaudible de las *wak'as* ha visto que unos hombres rojos y barbudos se aproximaban por el mar. Dudas incisivas determinan un estado de profundo desasosiego en el ánimo del sacerdote. Se agita como fiera acorralada, va de un lado a otro y exclama:

— «Veo por este lado, y no hay nadie. Veo por el otro, y tampoco descubro nada. Veo por éste, y lo mismo. Veo por todos lados y no alcanzo a ver ni el viento ni el frío que se acerca. Volveré a dormir, quizá luego pueda ver claro.»

Duerme otra vez en su palacio. Luego despierta despavorido y habla en un clamor:

— «¡Ay, ay! ¿Qué es esto? Creo que es verdad que se dirigen aquí esos guerreros que han llegado por la *Mama Qhocha* en grandes bateas, esos hombres rojos semejantes a *tarucas* con tres cuernos, con los cabellos espolvoreados de harina y con largos vellones de lana que les cuelgan de las quijadas. Traen en sus manos como unas hondas de fierro que, en lugar de arrojar piedras, arrojan por sus puntas fuego ardiendo. En sus pies llevan brillantes chapas de metal. ¡Ay, ay! Iré por este otro lado. Aunque mi cuerpo tiembla, mis pies se trenzan y mi lengua se amarra. Avisaré a mi Inca. ¡A nuestro amado inca! Porque aunque no veo nada, algo dentro de mí me dice que hacia aquí se dirigen esos guerreros que han llegado sobre las aguas dentro de grandes bateas.»

Es un hecho que guerreros desconocidos han desembarcado en la costa de *Cuntisuyu*. El Inca necesita cerciorarse del propósito que traen ellos y envía a Waylla Wisa. Éste va en busca de los hombres barbudos y, una vez delante de ellos, les pregunta acerca del objeto que les trae a esta tierra. Uno de los guerreros contesta:

«— Hemos venido mandados por el rey más poderoso de la tierra, al que deben obedecer todos los hombres. Dinos, mensajero, ¿quién es tu Inca?

Waylla Wisa responde:

«— ¿No saben que a nuestro inca Atauwallpa le obedecen hasta el Sol y la Luna? ¿No saben que él manda sobre las montañas, los árboles y los animales? Él tiene un oso que le sigue como perro y, sin embargo, es tan feroz que puede devorar al hombre más fuerte. Él con su honda de oro puede herir las estrellas.»

Las palabras del mensajero son inútiles, porque los hombres rojos no conocen el miedo. Ellos proclaman que han venido en busca de fortuna y de felicidad. Pero salta el padre Valverde y rectifica:

«— No. Hemos venido para enseñarles a conocer al verdadero Dios.»

Waylla Wisa monta en cólera y les grita en tono de amenaza:

«— ¡Antes de que haga girar mi honda de oro, desapareced de mi vista, hombres rojos como el fuego!»

Esta amenaza no inquieta a los guerreros de barba, uno de los cuales entrega al indio un mensaje escrito en un trozo de papel.

Waylla Wisa vuelve al palacio y entrega el mensaje al monarca, quien luego de observar largo rato el papel, exclama desconcertado:

«— Waylla Wisa Inca, esta chala no me dice nada.»

Toma el mensaje el sacerdote, se lo pone a uno y otro oído, lo mira de un lado y de otro, y dice:

«— No sé qué dice aquí, quizá nunca lo sepa. Mirando de este lado parecen hormigas que se mueven. Mirando de este otro, son como las señales que dejan los pájaros sobre el lodo de las orillas de los ríos. Mirando de aquí parecen *tarucas* con la cabeza abajo y las delgadas patas al aire. Y, si vemos así, son como llamas cabizbajas y como cuerpos de *taruca*. No puedo comprender.»

Es una pintura magistral del desconcierto que en el sacerdote produce el mensaje escrito de los hombres rojos. Esa maraña de rayas le sugiere muchas cosas que conoce, muchas cosas que desfilan por su imaginación; pero en este momento ellas no tienen una expresión, no le conducen a ninguna parte, cuelgan sin sentido en el vacío.

El Inca necesita saber lo que contiene el papel y lo envía a casa de su primo el anciano Sairi Tupaj a fin de ver si éste logra descifrar aquellos caracteres.

Sairi Túpaj acude al palacio y dice al monarca:

«— Inca nuestro muy amado, anoche soñé con *Tukuy Allpa*, tu madre, y me dijo: «Yo quiero a Pizarro, el guerrero de barba roja». En esta chala quizás está su boca; pero no quiere hablarnos...»

Sugerido por el anciano, Atauwallpa pide al sacerdote un pronóstico acerca de lo que acontecerá. Waulla Wisa cree que se cumplirá el sueño del monarca y que el imperio habrá de perecer.

Llega un mensajero con la noticia de que los guerreros de barba roja se hallan cerca. En efecto, el palacio es invadido y atacado a fuego. Quedan reducidos a prisión el Inca y Sairi Túpaj. Éste se acerca al jefe de los invasores y le dice:

«— Guerrero barbudo, ¿por qué amarras al inca que nació libre como las *tarucas*, fuerte como el puma y que siempre fué justo y bueno? ¿Qué pides por su rescate a nosotros sus hijos?»

El jefe, que es Pizarro, contesta que quiere oro y plata.

Pero después los hombres de hierro dan muerte al monarca.

Ñust'as y esposas del Inca rodean su cadáver y lloran. Las lamentaciones se hallan expresadas con tanto arte y hay tanta profundidad y tal fuerza lírica en ellas, que hacen pensar en los coros de Eurípides.

«— El gran árbol caído a cuya sombra vivíamos yace tendido en el suelo.»

«— Te han robado tu corona de oro, Inca, tu corona que nos recordaba el gran poder que tenías. Inca, nuestro Inca, ¿con qué corazón podremos olvidar a nuestro dios, el Inca?»

«— ¿En qué aflicción nos vemos ahora?»

«— ¿Con qué corazón podremos vivir sin tu sombra, nuestro amado Inca, gran árbol caído?»

«— Ya no veremos tu corona de oro, brillante como el Sol. ¡Todo está oscuro como una nube de tormenta!»

Todavía maldicen a Pizarro, y le auguran: «Tú que has permitido a tus guerreros usar contra nosotros cuchillos y ardientes fierros, morirás de triste muerte».

Así se hallan, en la obra, los episodios de la conquista interpretados con un acento y un sentimiento inconfundiblemente indígenas.

El relato

El pueblo quechua no guardaba sus mitos, su religión y su historia solamente en los *khipus*, que eran su lenguaje gráfico, sino que también y principalmente los encomendaba a la memoria. De ahí que los conquistadores encontraron un caudal inestimable de tradiciones y de leyendas. Merced a ellas, toda vez que en poco tiempo quedaron destruídos los archivos de *khipus*, pudieron

los cronistas reconstruir la historia más o menos completa del *Tawantinsuyu*, no sólo desde el advenimiento de Manco Qhápaj, sino desde tiempos más antiguos.

Casi no hay cronista que al hablarnos de la historia de los Incas no nos relate sus mitos y éstos tienen la particularidad de conservar, a pesar de todo, una buena parte de su sabor vernáculo. El mito del diluvio, el de *Paqaritampu* y el del lago Titicaca parecen concepciones literarias antes que de otra índole.

Sensiblemente toda esta riqueza literaria llega a nosotros interpretada por escritores de cultura distinta y en un idioma ajeno a la raza. Sin embargo, hay algunas piezas dignas de consideración y una que por suerte fué trasladada al papel en su lengua original. Se trata de la leyenda de la *wak'a* Qarwanchu Wallullu, que fué recogida por el cura Francisco de Ávila en 1608, en la provincia de Warachiri. «Es materia gustosa y digna de ser sabida», reza en el encabezamiento del manuscrito, el cual se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

El descubridor de este manuscrito fué Clements R. Markham, quien publicó una traducción completa de la leyenda al inglés en la Colección Hakluyt Society, de Londres, en 1873. Hermann Trimborn hizo una versión directa al alemán en 1936 e Hipólito Galante dió una traducción latina en 1942, en Madrid.

En el valle de Warachiri vivía la hermosa princesa Chukisusu y de ella se enamoró perdidamente el joven Qarwanchu Wallullu. Pero los padres no consintieron en el matrimonio, porque el novio no reunía méritos suficientes. Chukisusu, encerrada en el palacio, pasaba la mayor parte del día al pie de un árbol de lúcuma que había en el huerto. Qarwanchu Wallullu, convertido por sus dioses tutelares en un loro, fué a posarse en el ramaje del árbol y dejó caer un fruto en el enfaldo de la doncella. Habiendo comido el fruto, ella apareció encinta al cabo de cierto tiempo. Nacido el niño y a fin de legitimar la unión de la princesa, los ancianos hicieron comparecer a todos los jóvenes de la localidad. El padre debía ser aquel a quien de un modo instintivo se allegase el niño. Éste fué pasando de largo delante de todos y al final corrió a abrazarse a las rodillas de un hombre vestido de harapos. Era Qarwanchu Wallullu. No hallándolo digno de emparentarse con la familia, Pariaqaqa, madre de la joven, huyó con ella hacia el mar, refugiándose ambas en una casa de la playa. Qarwanchu Wallullu siguió los rastros de la amada y cuando ya estaba muy cerca del refugio, Chukisusu y Pariaqaqa se metieron al mar, donde la diosa *Mama Qhocha* las dejó convertidas en rocas.

En «Los Orígenes de los Incas», de Martín de Morúa, encontramos otra leyenda no menos atrayente, pero vertida al castellano, intitulada: *Ficción y suceso de un famoso pastor llamado Aqoyrapha con la hermosa y discreta Chukillanthu, ñust'a hija del Sol.* El relato, que trata de los amores de estos dos personajes, discurre sencilla y agreste, con un sabor que recuerda a las antiguas leyendas del Asia. La princesa Chukillanthu vive con una hermana suya en el palacio paterno. Durante el día pueden ellas pasearse por la sierra, pero deben regresar antes de que llegue la noche. Las puertas del palacio se hallan rigurosamente vigiladas y a ningún hombre le es permitido aproximarse siquiera a ellas. Un día Chukillanthu conoce a Aqoyrapha, pastor del ganado blanco destinado a los sacrificios, y se enamora de él. También el amor hace presa en el corazón del joven, quien sufre ante la imposibilidad de penetrar en los aposentos de la amada. Ella sufre también y se siente dispuesta a huir con el pastor. Pero éste se esconde en el interior de un bordón mágico que le proporciona su madre. El bordón no despierta el celo de los guardianes y por las propias manos de la doncella es introducido hasta la alcoba. Al día siguiente, Chukillanthu sale con el bordón en la mano y los amantes se acogen a los parajes discretos de una quebrada. Un guardia suspicaz que ha ido en seguimiento de

la princesa sorprende allí el idilio y empieza a dar grandes voces. Los enamorados emprenden la fuga y en la cumbre de una montaña quedan convertidos en figuras de piedra. Desde entonces la montaña se llama *Pitusíray*, que quiere decir pareja encadenada.

ÉPOCA COLONIAL

La poesía

La lírica sagrada. — La poesía quechua colonial comenzó con la adaptación de los antiguos *jaillis* religiosos a las necesidades del dogma católico. Consumada la conquista, el clero español trató de imponer la lengua de Castilla al pueblo sometido, para luego inculcarle la doctrina cristiana; pero tropezó con una cultura sólida y poco dispuesta a las sustituciones. Por otra parte, se vió frente a una *idolatría* profundamente enraizada en la conciencia indígena. Entonces optó por valerse de los elementos culturales existentes en la tierra a fin de llegar al cumplimiento de su apostolado. La inclinación natural de los indios a la música y a la poesía y la devoción con que solemnizaban sus fiestas religiosas, fueron hábilmente aprovechadas. Cristo y su séquito de santos comenzaron a aparecer en los viejos himnos con resultados promisorios. Antonio de Herrera, el cronista más probo y menos apasionado, escribe en el capítulo X, libro VII, década V de su *Historia General de las Indias:* «han procurado (los prelados) de ponerles las cosas de nuestra Santa Fe en su manera de canto; y es grande el provecho que han hallado, porque con el gusto del canto, y tonada, están días enteros embebidos, corriendo y repitiendo sin cansarse».

Empero, a pesar de la autoridad de Herrera, algunos investigadores creen que el clero de la conquista no utilizó la poesía autóctona, sino que tradujo al quechua los «cánticos más importantes» traídos de España junto con el catecismo, al propio tiempo que creó «nuevos cantos» y otros elementos tendentes a universalizar el dogma dentro de la colonia. No es más que una afirmación, pues no ha llegado hasta nosotros ningún documento probatorio. En la abundante bibliografía colonial no encontramos ningún rastro de esa obra del clero conquistador. Los cronistas no hacen la menor alusión a ella. Con todo, no podemos negar de plano que los religiosos de aquella época hubiesen compuesto uno que otro *jailli* católico; pero si la calidad de ellos era comparable a la de las pocas estrofas castellanas que se conservan en algunos lienzos de la primitiva pintura cuzqueña, francamente no hay para deplorar su desaparición.

Sabido es que España no mandaba poetas a las colonias en aquellos tiempos y el clero peninsular, de un modo general no se recomendaba por su amor al *gay saber*. Tenemos un ejemplo en el mercedario Martín de Morúa, quien nos regala en sus *Orígenes de los Incas* una elegía a la muerte del Inca Túpaj Amaru, compuesta en versos quechuas de pésimo gusto.

Pero ese mismo clero supo utilizar con suma habilidad el *jailli* nativo. El laboratorio de la fe se encargó de darle nuevas finalidades al canto que en otro tiempo había servido para adorar a *Wiraqocha*, al Sol y a las *wak'as*. Algunos ejemplos han llegado hasta nosotros. El investigador francés Eric Boman copió de labios de los quechuas de la frontera boliviano-argentina, en 1908, un *jailli* que empieza así: *Pachamama, Santa Tierra, kay jatun diapi jamuyku napaykámuj tukuylla wawasniykikuna. Qan, Pachamama, kaypi kanki, ujtaj pata pachapi. Qankuna uywawayku tukuyta»...* (Pachamama, santa Tierra, en este memorable día venimos a saludarte todos tus hijos. Tú, Pachamama, vives aquí en la tierra y otro dios vive en el Cielo. Vosotros nos guiáis a todos...) La inter-

vención del clero se hace notoria a simple vista. Aparte de los vocablos castellanos, junto a la diosa ha sido intempestivamente colocado un dios del todo ajeno, que no es otro que el importado por los conquistadores.

Tenemos otro ejemplo del acierto con que el clero de los primeros tiempos coloniales aprovechó la poesía aborigen. Es un himno matinal y comienza así:

Ñan pacha paqarimunña;
Yana yaqollanta wich'uspan
K'anchaywan ajnupullikunqa,
Kamajnin Dios kusikunánpaj.

(Ha amanecido ya el mundo.
Arrojando su negro manto
se ha de embellecer con la luz
para regocijo de Dios, su Hacedor.)

Continúa de manera que el Sol, la Luna, las aves, las montañas, los árboles, los peces y toda una legión de seres y cosas van rindiendo homenaje a Dios. El himno entero posee sabor a cosa primitiva, su belleza es agreste y hay en él un fuerte soplo telúrico. Pero se le ha adaptado con mucha sutileza un estribillo que habla de una divinidad que ya no es *Wiraqocha*, al cual si todavía le nombra en algún punto bajo su atributo de Pachakámaj, sólo es para confundirlo con el otro y colocarlo junto a «Jesús, María y José».

La poesía sagrada colonial fué creada en su verdadera sustancia recién por los mestizos que abrazaron la carrera del sacerdocio. Los himnos que se conservan pertenecen al siglo XVII y a los siguientes.

Entre los autores que compusieron versos quechuas tenemos a Juan Pérez Bocanegra, quien incluye tres poesías en su *Ritual Formulario, e Institución de curas*, publicado en 1631 en Lima. De las tres, sólo la tercera intitulada *Oración a la Virgen sin mancilla*, contiene un valor digno de estima, tanto por lo ingeniosa de su estructura métrica cuanto por el fervor de su contenido. He aquí una estrofa:

Sapallaykin q'emikunkai
Kanki, mama, kay pachapi.
Ña wañujtiy uj pachapi
Kusikuyman tatkikunkai
Qhochukuyman yaykuykunkai
Qhápaj punku.

(Tú sola eres, Madre mía,
en este mundo el descanso.
Cuando me muera, en el cielo
serás la senda del gozo
y de la eterna ventura
Puerta sagrada.

También tenemos al misionero Juan de Figueredo, quien, según Fernández Nodal, publicó al frente de una reedición de la *Gramática Quechua*, de Diego Torres Rubio, una poesía intitulada *El panal*. Comienza así:

Ñoqajcha ninkichaj kay qelqasqayta,
Manan ñoqajchu: amautakunajmi,
Paykunan, arí, wanq'oyru jina,
Misk'ichirqanku.

(«No entendáis que son míos
estos trabajos:
son de abejas, que sabias
los endulzaron».)

El resto de la poesía que ha llegado hasta nosotros, no fué consignado en las gramáticas ni en los vocabularios, sino que andaba disperso en oscuros manuscritos o en fuentes orales. Le cupo al clero de la República reunirlo y publicarlo. Carlos Felipe Beltrán y Fidel Domingo Pinelo hicieron conocer en Bolivia colecciones interesantes; en el Perú, José Pacífico Jorge y Jorge A. Lira. Este último ha llegado a reunir 106 poesías en un volumen que permanece inédito.

El clero mestizo de la colonia, aparte de emplear el quechua más o menos puro en sus creaciones, no se olvidaba del castellano, pues hacía que ambos idiomas anduvieran juntos, como asidos de la mano. En esta clase de composición, que dió en llamarse mestiza, versos quechuas alternaban con castellanos. He aquí una muestra desprendida del *Devocionario Híbrido Lírico*, de Fidel Domingo Pinelo:

Rikususpa qan Mamayta
tan hermosa,
Songoyqa munan phatayta
[illegible]

(Al verte a ti, Madre mía,
tan hermosa,
mi corazón quiere abrirse
[illegible])

El *Devocionario* de Pinelo contiene un puñado de cantos mestizos y otro de versos compuestos en quechua puro, los unos tan bien logrados como los otros. Tomemos al azar, de entre los últimos, un trozo. Se trata de un poema que lleva por título: *A Jesús Crucificado*. Dice:

Mana qanta yuyarispan	(Sin acordarme de ti
Salqa jina purirqani:	anduve como un salvaje:
Kunkaykita uyarispan	hoy, escuchando tu acento,
Sanpa kayniyta waqani.	llorando estoy mis flaquezas.
Pauqar qori yawarniyki	Tu sangre de oro florido
Ñoqaraykun jich'akurqan.	fué derramada por mí
Chay umiña waqayniyki	y el tesoro de tus lágrimas
Ñoqaraykun t'akakurqan.	por mí también se agotó.)

La colección de Carlos Felipe Beltrán cuenta asimismo con cantos de real valía. No así la de José Pacífico Jorge, donde en medio de abundante broza se encuentran muy pocas flores de alguna belleza. La de Jorge A. Lira es sumamente valiosa. Contiene joyas de altísimos quilates, empezando de aquel himno matinal que hemos comentado líneas arriba y del cual algunos estudiosos se han ocupado largamente.

Fuera de las colecciones conocidas todavía viven algunas poesías en labios del pueblo. Se las suele oír en la solemnidad de algunas fiestas. En Cochabamba se canta un himno a la Virgen de Chuchulaya. Es el cántico más doloroso y de más puro valor que nos queda de los tiempos coloniales. He aquí una estrofa:

Waqayniywanmin súnqoy llamp'uña,	(Tanto he llorado, que está ya inerte mi corazón.
Qhawaykullayña, jatun Mamay.	Vuelve a él los ojos, Madre inmortal.
Unanchayniyta k'anchaykullayña,	Que tu luz bañe mi desconsuelo,
Chakiykimanta nin ripusaj.	de tus pies antes no me he de ir.)

El contenido de este himno difiere mucho del de los demás que quedan como producto del clero colonial. La poesía sagrada de la colonia se caracteriza por su contrición artificiosa, por su afán de exaltar más allá de todo límite la condición divina y todopoderosa de Dios y de los santos y por mantener, antes que la fe y la esperanza, un estado de temor constante en el ánimo del creyente. Véase esta estrofa tomada de *Melodías Religiosas en Quechua*, de José Pacífico Jorge:

Diósniy phiñakujtin	(Cuando se enoje mi Dios
Mámay kayniykiwan	tú con tu amor maternal
Súmaj mantoykiwan	bajo tu manto precioso
Pakaykukuwanki.	me vas a esconder.)

En cambio, el himno de la Virgen de Chuchulaya desborda un dolor humano acumulado durante mucho tiempo; el dolor fluye de los versos como la sangre de la herida y se expande con un suave dejo de desesperanza. Tenemos aquí otra estrofa:

Múnchay laqháyaj, únphuj kay pacha.	(Enfermo y tétrico se ha vuelto el mundo.
Pántay pantaylla purísqay chay.	Sólo hay falsía por donde voy.
Wajchayki kani, munakuyníykij	Pues tu mendigo soy, con la túnica
Munakuyninwan qhataykuway.	de tu ternura cobíjame.)

La diferencia resulta del simple hecho de que este canto ha brotado de la sufrida entraña del pueblo, en tanto que los demás han sido pacientemente elaborados como la cerca de un redil. Lástima grande que no se conserven sino muy contados poemas de la categoría del himno de Chuchulaya.

La lírica profana. — La conquista hubo de determinar cambios fundamentales en los estratos de la psicología indígena. El quechua había sido antes

un pueblo fuerte y tranquilo; su confianza en sus autoridades no había conocido límites; expansivo y alegre en sus fiestas, sensitivo en sus penas; su vida y su espíritu poseían algo del Sol y algo de la Tierra, sus divinidades. Con la invasión de los blancos, su fortaleza y su libertad fueron convertidas en servidumbre. Entonces hubo de refugiarse en las profundidades del silencio y de la angustia. El miedo al poderío implacable del español le volvió tímido y desconfiado.

La transformación de su psicología tenía que repercutir en sus manifestaciones artísticas. Su música adquirió un fondo de incurable tristeza; desaparecieron las joviales melodías del *wawaki* y de la *qhashwa;* el *arawi* y el *wayñu* tomaron aire de lamento. Su poesía tuvo que seguir un camino paralelo. Los versos alegres fueron olvidados y nacieron otros que sólo podían hablar de soledad y de infortunio.

Son la poesía y la música de esta época las que desvían el criterio de los hombres de ciencia occidentales. Partiendo de esta base, ellos toman la tristeza por la esencia total del alma quechua. La captan por lo general en el *yaraví* y juzgan que el indio no conoció jamás otra música ni otra poesía. Mas no asoman a su verdadero pasado ni a su vida actual para ver la naturaleza de sus expansiones. Por eso ignoran que en la raíz original de este pueblo no hay tristeza. No comprenden que el *yaraví* es la expresión de su dolor presente, presente desde la muerte de Atawallpa hasta hoy día, y causado por el despojo permanente de que es víctima. Se engañan profundamente al pensar que el indio de hoy no sabe sino sufrir y llorar. Con muy poco sentido de análisis Edwin R. Heat en sus *Antigüedades Peruanas* anota el siguiente concepto al referirse a la música nativa: «Siempre ese dúo en clave menor, y de noche como se suele escuchar, que más parece el gemido o lamento triste de un espíritu que se apaga, que una voz humana». Luego copia estos versos traducidos del quechua:

Mi madre me concibió en medio de la lluvia y de las nubes
para llorar como la lluvia y ser combatida como las nubes.
Naciste en la cuna del dolor -- díjome mi madre al envolverme en los pañales.
Si cruzo errante el espacioso mundo
no podré encontrar quien a mí se iguale en miseria.
¡Maldito sea el día en que fuí concebida,
maldita sea la noche en que nací!
¡Séalo desde entonces para siempre!

Heat y cuantos se ocupan del espíritu indígena, no han podido ver cómo ríe el indio, con carcajada limpia, cómo se alegra y se regocija. No han visto cómo se ilumina su semblante cuando caen lluvias oportunas y el pegujal promete buena cosecha. Ignoran la algazara que preside sus reuniones familiares y sus fiestas. Es que entre los sabios europeos y los indios se abre el abismo del color, del traje y del idioma. El indio ha aprendido en cuatro siglos de adversidades a no presentarse al blanco como se presenta al sol y al viento de sus montañas.

En tiempos del incario la poesía fué cultivada por una jerarquía especial de intelectuales. Si bien se la escuchaba siempre en labios del pueblo, provenía por lo regular de aquella fuente. Pero la jerarquía de los *arawikus* desapareció en la servidumbre, de suerte que los predios de la poesía quedaron desiertos.

Ya no se cultivó más la *qhashwa* ni el *wawaki* y los otros estilos languidecieron. El *arawi* y el *wayñu*, para salvarse, buscaron refugio en el folklore. El *arawi*, convertido en *yaraví* por mestizos y criollos, fué adoptado también por la poesía colonial castellana para cantar la tristeza del amor. El *wayñu* se mantuvo intocado, por su triple condición de música, poesía y danza.

Más que de la masa indígena, la nueva poesía dimanaba de la mestiza, clase menos oprimida. Apareció entonces, al mismo tiempo que en la poesía sagrada, la estrofa bilingüe, en la que alternaban versos quechuas con castellanos. De la antología de J. M. B. Farfán tomamos este ejemplo:

Ñáupaj p'unchaykuna	(En días mejores
Con amor igual	con amor igual,
Khuska kausarqanchis	unidos vivimos
Con más lealtad.	con más lealtad.)

La estrofa mixta tuvo bastante expansión; pero no se abandonó el cultivo del verso puro. Elaborados en un quechua prístino aparecían poemas de indudable belleza. Tenemos aquí una estrofa desprendida de un *arawi:*

Chinkachisuspa, urpiy killaña,	(Habiéndote perdido, mi paloma de luz,
Mask'amurqayki súnqoy k'irisqa,	lejos te fué a buscar mi herido corazón.
«Icha maynejpi tinkuyman — nispa —	«Tal vez podré — decía — hallarla en algún sitio
Ñawillantapis qhawarináypaj».	para volver a verle siquiera las pupilas».)

El verso colonial, aparte de su *leit-motiv:* la tristeza, se distingue por su estricta sujección a las reglas de la métrica castellana y a menudo — si no es mixto — por la adaptación de términos castellanos a las modalidades quechuas:

Alqetullapis wasin punkupi	(Hasta el perrito, junto a la puerta,
Ayñan sinchita,	ladra bien fuerte,
Dueñonta suyan wayllukunánpaj,	espera a su dueño para halagarle,
Ñoqay nipita.	y yo, a nadie.)

La lírica profana de la colonia es muchísimo más rica que la religiosa y al mismo tiempo de mayor intensidad. Antes del advenimiento de la República vivía en la memoria de las masas mestizas e indias. Después conoció el vivero de las colecciones manuscritas y también los beneficios de la imprenta. Ismael Vásquez y José Armando Méndez poseían buen número de composiciones. Carlos Felipe Beltrán, José Mario Farfán y otros han publicado antologías que contienen muestras de alto valor lírico.

Un poema de singular valía es el intitulado *Mánchay Puitu.* Se lo recita y se lo canta en Bolivia. Tiene música propia y además se lo asocia a una leyenda de raro sabor pasional. Su autor fué un cura potosino que vivió a mediados del siglo XVIII. Era indio de origen y talentoso. Beneficiario de la Iglesia Matriz de la Villa Imperial, no tenía en su casa otra compañía que la de una joven india, sirvienta suya. Nació el amor entre ellos, de espaldas a toda ley divina y más fuerte que toda norma humana. Fueron felices. Pero un día el sacerdote tuvo que emprender un viaje más o menos largo. En su ausencia, la amante cayó enferma y la muerte vino a recogerla. Vuelto el hombre, no pudo resignarse a su desgracia. Todas las noches iba al cementerio, hasta que acabó por desenterrar el cadáver, apoderándose de una tibia. El hueso fué convertido en quena, al mismo tiempo que nacían el poema y su música. El cura andaba unas veces tocando la quena y otras cantando los versos, hasta que un día se lo halló muerto. Esta leyenda fué aprovechada en el siglo anterior por Ricardo Palma, quien forjó con ella una *tradición* muy interesante, transportando el escenario a una parroquia del Cuzco.

El poema es un canto elegíaco en que el autor describe y lamenta la magnitud de la tragedia. Se halla compuesto en versos de extraordinaria cadencia y su contenido acusa un vigor y una belleza que no son comunes ni en las literaturas más avanzadas. He aquí una estrofa:

Mosqochakús much'aykuni.	(La voy soñando, y la beso.
¡T'ukuni chay, rimaykuwan!	En mi angustia acude a hablarme.
¡Musphani ichas, pay rikuni!	En mi confusión la veo.
K'anchásqaj phawaykamuwan.	Baja hasta mí en luz envuelta.
¿Wañuchikuymanchu?	Tal vez debiera matarme.
¿Phiñakuwanmanchu?	¿No le inferiría agravio?
Wañuchikuspa qayllayman,	Tal vez así me acercara a ella
Astawanchus karunchayman...	o tal vez más me alejara...)

En las postrimerías de la colonia y aun en tiempos de la república aparecieron varias imitaciones del poema. A menudo se hacen confusiones, puesto que el título es siempre el mismo. Middendorf publicó en Alemania una imitación, tomándola por el texto auténtico. Otras circulan todavía por las venas del folklore boliviano.

El teatro

Desde los días de la conquista los españoles vieron que los indios demostraban una afición particular al teatro. En las fiestas permitidas se podía presenciar las más ingeniosas representaciones. A ellas aluden Bartolomé de Dueñas y Pedro Méndez, cronistas anteriores a Martínez Arsanz y Vela. «Fueron estas comedias muy especiales y famosas», escribe éste al referirse a las cuatro piezas exhibidas el año 1555 en Potosí. El clero supo sacar partido de esta afición en pro de los intereses de la iglesia. Procedió como con el *jailli* aborigen, refundiendo las obras existentes y componiendo otras nuevas. Hallándose en boga el auto sacramental en el teatro peninsular, no se podía adoptar otra índole de composición en las colonias. En el último tercio del siglo XVI y en el curso del XVII aparecieron varios autos sacramentales en verso quechua. Los autores eran por lo general religiosos indios o mestizos. Por no haber merecido este género los favores de la imprenta, muy pocos títulos han podido conservarse hasta nuestros días.

USKA PÁUQAR. — Es seguramente el auto quechua más antiguo. Hay fundamentos para considerarlo compuesto dentro de la primera centuria del coloniaje. Existen de él varias copias que datan de diferentes épocas y una publicación reciente en *Documenta*, revista de la Sociedad Peruana de Historia, de Lima, con un estudio de Teodoro L. Meneses. Se halla dividido en tres jornadas, sin escenas. A diferencia de los autos españoles, admite entre los personajes uno que actúa en son de *gracioso*. Esta circunstancia induce a pensar en que esta pieza tiene un modelo en el *Ollántay*. Igual que éste, la obra comienza con la aparición del gracioso junto al protagonista. Desde este momento se nota en Qhespillo — el personaje en cuestión — un franco afán de imitar a Pikichaki, pero haciéndose a menudo pesado y molesto. A la manera de los autos de Lope de Vega, acepta el canto, aunque a veces con gran recargo de estrofas y en momentos poco propicios.

Uska Páuqar, el protagonista, es un indio noble empobrecido. Es joven, no tiene esposa y su único amigo es Qhespillo. El demonio Yunka Nina le tienta con sus ofrecimientos de fortuna y felicidad, induciéndole a firmar un pacto. En consecuencia, el mortal tiene oro y plata para cuyo transporte no son suficientes cien llamas.

Qori T'ika joven y hermosa hija del anciano Chuki Apu, padece un misterioso mal y se obstina en abandonar a su padre. Vienen Uska y su amigo en demanda de hospedaje y no hallan acogida. El primero se siente enamorado de la doncella, resultándole después imposible verla. Acude en su auxilio Yunka Nina y le allana el camino del éxito. Celebrado el matrimonio con mucha pompa, el oscuro socio prepara un plan de desquiciamiento del hogar. Avisado de ello por Qhespillo, Uska vuelve los ojos a la Virgen María y a Jesús. Yunka Nina considera este hecho como una ruptura del pacto y desencadena una tenaz persecución contra el desleal.

Como Uska ha desaparecido, Qori T'ika le considera muerto y le llora. Vienen los secuaces de Yunka Nina, llamados *Manes*, y tratan de apoderarse de la presunta viuda, sin conseguirlo, porque ella clama a la Virgen. Finalmente aparece Uska en momentos en que la Virgen del Rosario está ahuyentando a los malignos.

Dentro de la obra, el diálogo es a veces ingenuo y casi siempre se alarga demasiado. La versificación es defectuosa y en partes marcadanemte dura.

La acción es simple y poco movida. En muy pocos pasajes se encuentra alguna intensidad dramática. La escena mejor lograda es aquella en que los Manes emprenden la persecución de Uska Páuqar.

«El pobre más rico». — Es otro auto sacramental, más o menos de la misma época que el Uska Páuqar. Se sabe que lo compuso el clérigo Gabriel Centeno de Osma, porque así reza en el encabezamiento del manuscrito que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Lima. No se tiene más datos acerca de la biografía del autor. Según Teodoro L. Meneses, hay otros códices en archivos particulares.

Algunos escritores suponen que la antigüedad de esta pieza se remonta al siglo XVI; pero el manuscrito de la Universidad de San Marcos debe ser situado cuando más a mediados del siglo XVII, pues no es más antiguo que el texto dominicano del *Ollántay*.

Existen dos ediciones, hechas por la misma Universidad, una en 1938 y otra en 1940, con reproducción fotostática de la obra completa y con traducción al castellano.

El auto se halla escrito en verso quechua y dividido en tres jornadas, con juegos de escena en castellano. El canto tiene también cabida, y a veces en estrofas de innegable belleza. La versificación es arbitraria al extremo de que deja sospechar que el autor no conocía bien los secretos de la métrica. Hay ausencia total de rima, aunque los versos fluyen generalmente con flexible sonoridad.

Hay indudable afinidad entre *El Pobre más Rico* y el *Uska Páuqar*. Si se admite la prioridad de éste, habrá que reconocer que Centeno escribió su obra al calor de una sensible influencia. Sus personajes son del todo parecidos. Nina Kiru es idéntico a Yunka Nina, Qori Umiña es casi la propia Qori T'ika y Qhespillo es el mismo al través de las dos piezas. En descargo del presbítero, habrá que anticipar que en tratándose de calidad, *El Pobre más Rico* es enormemente superior al *Uska Páuqar*.

El auto comienza por presentar a Qori Umiña, hermosa joven que vive al cuidado de su hermana mayor, pues sus padres murieron cuando ella era muy tierna. La hermana, Qóyllur Ñawi, la compromete en matrimonio con el noble Inkil T'upa. Por otra parte, aparece Yauri T'itu, inca venido a menos como Uska Páuqar. Acompañado de su secuaz Qhespillo, lamenta su miseria y al parecer está dispuesto a quitarse la vida. Acude el demonio Nina Kiru y tras de ofrecerle riquezas fabulosas consigue que firme con su sangre un documento. Entre tanto se ha realizado la boda de Qori Umiña; pero el consorte no tarda en caer enfermo, y muere. Nina Kiru concierta el enlace de la joven viuda con Yauri T'itu. Tan pronto como se casa, el héroe comienza a cobrarle una inexplicable aversión a su esposa, en tanto que ésta se enamora angustiosamente de él. Cada uno sufre por su lado y Yauri T'itu acaba por ausentarse, no tanto por el hastío que le produce la compañera como arrastrado por misterioso desasosiego. Qori Umiña no se resigna al abandono de que es víctima y se lanza en busca del bien amado. Un canto que viene de lejos guía sus pasos hacia el templo de Belén, en el Cuzco. Allí encuentra al esposo, asediado por Nina Kiru. Juntos los esposos, invocan a la Virgen María y un ángel acude a ahuyentar al demonio.

En conjunto, a pesar de la relativa monotonía del diálogo en algunos puntos y no obstante la torpeza de que a cada paso hace gala Qhespillo, *El Pobre más Rico* posee títulos suficientes para catalogarse entre las obras de calidad. Las escenas de interés abundan, las intervenciones de Qori T'ika e Inkil T'upa se hallan logradas con gusto y delicadeza y el recuerdo del canto está empleado con acierto. Tenemos aquí un fragmento, con tierno sabor de idilio:

INKIL T'UPA. — *Wañuniñan ñawinmanta.* (Ya me muero por sus ojos.)
QORI UMIÑA. — *Kausayniymi pisiyasqan.* (Mi vida se está acortando.)
INKIL T'UPA. — *Kay chhika sumajniyojman.* (Desta mujer tan hermosa.)
QORI UMIÑA. — *Sonqoyta suwarqapuwan.* (Me ha robado el corazón.)
INKIL T'UPA. — *Noqapunin t'ipakuni.* (Quedé prendado sin remedio.)
QORI UMIÑA. — *Apaspapunin llojsirqan.* (Salió llevándoselo.)
INKIL T'UPA. — *Allinpájtaj kasqa kachun.* (Sea para nuestro bien.)

Nótese que no es propiamente un diálogo. Cada personaje se dirige a sí mismo y el autor alterna las frases como un recurso ingenioso a fin de imprimir mayor interés a su obra.

«AUTO SACRAMENTAL DEL HIJO PRÓDIGO».— Fué compuesto por el doctor Juan de Espinoza Medrano de los Monteros, más conocido bajo el sobrenombre de «Lunarejo». Según unos, este autor descendía de españoles, y, según otros, llevaba sangre pura indígena, habiendo adoptado ya joven los apellidos de sus protectores. No se conoce el lugar ni la fecha de su nacimiento. El investigador Eulogio Tapia sostiene que fué oriundo de Calcauso, doctrina del Cuzco. De todos modos, vivió en el siglo XVII, habiéndose educado en el colegio de San Antonio Abad, de la ciudad imperial. Fué párroco de la catedral y arcediano del cabildo eclesiástico. Sobresalió en la oratoria sagrada y es en este género que los escritores peruanos ponderan sus méritos. El Virreynato del Perú celebró por mucho tiempo sus *Cuarenta Discursos de la Novena Maravilla*, pronunciados en la catedral del Cuzco. Sus comentaristas opinan que aquellas piezas acusan una marcada influencia gongorina. Poseía una personalidad singular. De formación cultural netamente europea, nunca escribió sobre motivos de su raza. No hay asomo de sensibilidad quechua en las obras que se le conocen. Un tiempo se le atribuyó la paternidad del Ollántay, pero esa hipótesis se desvaneció por sí sola. Empero lo vernáculo, que no le atraía como tema, le usurpó una buena parte de su tiempo como instrumento. Es así como aparece el lenguaje de la tierra en varias de sus composiciones.

No se sabe en qué época de su vida escribió *El Hijo Pródigo*. Un manuscrito de esta obra se conserva en el «Museum für Volkerkunde» de Berlín y su texto fué publicado a fines del siglo anterior en Alemania por Middendorf. Otro manuscrito existe en el archivo del escritor peruano Luis E. Valcárcel.

Esta pieza se halla dividida en tres actos y escrita en verso quechua. Su argumento explana la conocida leyenda bíblica con suerte un tanto despareja. Hay escenas de sumo interés, pero no escasean aquellas en que la acción decae hasta volverse descolorida y pesada. Acaso sea ésta la razón para que la obra no haya logrado difundirse en la medida que correspondía al talento y al prestigio de Espinoza Medrano.

Este autor tiene otra pieza intitulada *Auto Sacramental del robo de Proserpina y Sueño de Endimión*. Comúnmente se cree que se trata de una composición original; pero, como aclara el escritor Eulogio Tapia, no es más que una traducción del latín al quechua, en verso. Se conservan de ella varios códices con títulos que entre sí difieren algo. Según informa Paúl Rivet en su *Bibliographie des langues Aymará et Quichoua*, este auto fué representado en Madrid y en el palacio real de Nápoles en 1677, con rotundo éxito.

A Espinoza Medrano se le atribuye asimismo un poema quechua intitulado *Canción de Amor*. Existía un manuscrito de esta composición en poder de Clements R. Markham, quien dió algunas noticias acerca de ella en su *Contributions towards a grammar and dictionary of quichua*, obra publicada en 1864.

«LA MUERTE DE ATAWALLPA». — Es un drama quechua revelado en los últimos tiempos por el investigador peruano Teodoro L. Meneses. Pacheco Zegarra poseía una copia de esta obra; mas no llegó a darla a conocer. Middendorf, habiendo conocido otra en castellano y en cinco actos, que llevaba el mismo título, se inclina a pensar que el texto quechua puede ser una simple traducción

o una adaptación. Esta conjetura carece de fundamento. El hecho de que exista un drama castellano y otro quechua sobre un mismo tema y con igual nombre, no significa que el uno sea el origen del otro. La muerte de Atawallpa apasionó en todo tiempo a los escritores de raigambre quechua. Tenemos una pieza representada en 1555 en Potosí, según Martínez Arzanz y Vela. Otra, descubierta hace poco por el escritor Mario Unzueta en los valles de Cochabamba. Pero aun después de la emancipación, el tema ha motivado muchas producciones teatrales. En el catálogo de obras de Carlos Felipe Beltrán figura una con el mismo título. En Cochabamba se representó el año de 1869 un drama en prosa castellana y en cinco actos, compuesto por José Pol. Nicolás Granada, poeta argentino, escribió otro drama sobre igual tema en el último tercio del siglo XIX, en verso castellano.

No se tiene ninguna referencia acerca de la época en que pudo haberse compuesto la pieza revelada por Meneses. El manuscrito que conocemos lleva papel y letra de principios de este siglo. Pero el lenguaje y otros elementos que comparecen en la obra, nos inducen a pensar que ella data de la primera mitad del siglo XVIII.

El argumento del drama es un tanto breve. Atawallpa aparece en un palacio de Cajamarca celebrando al parecer su victoria sobre Wáskar. En un próximo balneario recibe tres sucesivas embajadas de Pizarro, trasladándose en seguida a la ciudad, donde cae en poder de los invasores. El Inca ofrece el célebre rescate y a sus espaldas los españoles se ponen a urdir un proceso que culmina con la sentencia y muerte del soberano.

El drama tiene un solo acto, sin numeración de escenas. Está compuesto en prosa, aunque el verso se hace presente en algunos pasajes líricos. La acción se halla diestramente conducida. El diálogo es ágil y sustancioso. En el desenlace no se presenta la ejecución misma, sino una escena en que el monarca denuncia la traición de que los invasores le hacen víctima. Toedoro L. Meneses hace de la obra el siguiente comentario· «Aparte de la impresión magníficamente realista que se obtiene de la exposición dramática, son notables su sentido evocativo de los hechos históricos, su contenido pleno de una acendrada emoción indigenista y su intencionalidad fuertemente satírica contra los personajes españoles».

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, JUAN DE: *Arte de la lengua quechua* (Tucumán, 1939).
AGUIRRE, NATANIEL: *Juan de la Rosa* (París, 1909).
ANÓNIMO: *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú* (Asunción, 1950).
BAUDIN, LOUIS: *El imperio socialista de los Incas* (Santiago de Chile, 1943).
BOMAN, ERIC: *Antiquités de la région andine de la République Argentine* (París, 1908).
BORREGAN, ALONSO: *Crónica de la conquista del Perú* (Sevilla, 1948).
CABELLO BALBOA, MIGUEL: *Tercera parte de la Miscelánea Antártica* (Quito, 1945).
CENTENO, GABRIEL: *El pobre más rico* (Lima, 1938).
CIEZA DE LEÓN, PEDRO: *Del señorío de los Incas* (Buenos Aires, 1943).
CONCOLORCORVO: *El Lazarillo de ciegos caminantes* (Buenos Aires, 1946).
COSSIO DEL POMAR, F.: *Pintura colonial. Escuela cuzqueña* (París, 1928).
FARFÁN, J. M. B.: *Poesía folklórica quechua* (Tucumán, 1942).
GARCILASO DE LA VEGA, INCA: *Comentarios reales* (Buenos Aires, 1943).
GRANADA, NICOLÁS: *Atahualpa.* Drama histórico en cuatro actos (Buenos Aires, 1938).
GUAMÁN POMA: *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (París, 1936).
HEAT, EDWIN R.: *Antigüedades peruanas* («Revista de la Sociedad Geográfica de La Paz», números 18, 19 y 20) (La Paz, 1904).
HERRERA, ANTONIO DE: *Historia general de los hechos de los Castellanos en las islas y Tierra Firme* (Madrid, 1730).
JEREZ, FRANCISCO DE: *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco* (Madrid, 1853).
LIRA, JORGE A.: *Antología de cánticos religiosos.* (Presentada al Primer Congreso de Peruanistas; Lima, 1951.)
LÓPEZ, VICENTE FIDEL: *Les races aryennes du Pérou* (París, 1871).
LÓPEZ DE GOMARA: *Historia general de las Indias* (Madrid, 1852).
MARKHAM, CLEMENTE R.: *Poesía dramática de los Incas. Ollantay* (Buenos Aires, 1883).
MARTÍNEZ ARZANS Y VELA: *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (Buenos Aires, 1943).
MENESES, TEODORO L.: *La muerte de Atahualpa.* (Tema presentado al Primer Congreso de Peruanistas; Lima, 1951).
MOLINA, CRISTÓBAL DE: *Fábulas y ritos de los Incas* (Lima, 1943).
MORÚA, MARTÍN DE: *Orígenes de los Incas* (Lima, 1946).
PACHECO ZEGARRA, G.: *Ollantai. Drame en vers quechuas du temps des Incas* (París, 1878).
PINELO, FIDEL DOMINGO: *Devocionario híbrido lírico* (Cochabamba, 1898).
RIVET, PAUL: *Bibliographie des langues aymará et kicua* (París, 1951).
SALKAMAYWA, JUAN DE SANTA CRUZ PACHAKUTI YANKI: *Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú* (Asunción, 1950).
SANTILLÁN, FERNANDO DE: *Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los Incas* (Asunción, 1950).
SANTO TOMAS, DOMINGO DE: *La primera Gramática quichua* (Quito, 1947).
SARMIENTO DE GAMBOA, PEDRO: *Historia de los Incas* (Buenos Aires, 1942).
SOCIEDAD PERUANA DE HISTORIA: *Documenta núm.* 2 (Lima, 1950).
TAPIA, EULOGIO: *Juan Espinoza Medrano.* (Primer Congreso de Americanistas; Lima, 1951.)
TRIMBORN, HERMANN: *El mito de Warochiri.* (Tema presentado al Primer Congreso de Americanistas; Lima, 1951.)
UNZUETA, MARIO: *Valle* (Cochabamba, 1945).
VARGAS, TEÓFILO: *Aires nacionales de Bolivia* (Santiago de Chile, sin año).
VÁSQUEZ DE ESPINOZA: *Compendio y descripción de las Indias occidentales* (Washington, 1948).
ZARATE, AGUSTÍN DE: *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú* (Madrid, 1853).

POESÍA INDÍGENA MEXICANA

por

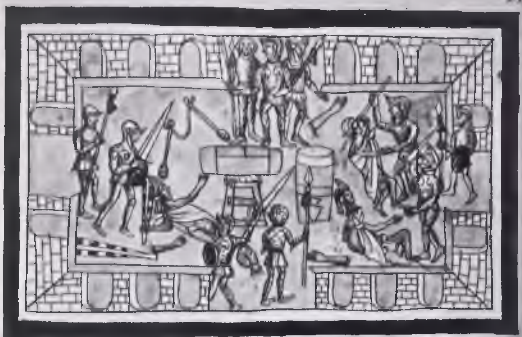
FRANCISCO MONTERDE



Llamas peruanas.



Dos ilustraciones de la «Historia de Indias», de Diego Durán (siglo XVI). Arriba, la del folio 152 (Moctezuma elegido rey de Méjico) y abajo la del folio 211 (matanza en el templo); manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.



El Popol Vuh

No puede emplearse propiamente la palabra «literatura», al hablar de las obras — épicas, líricas o dramáticas — que se trasmitían oralmente, antes de la llegada de los europeos, entre los pueblos prehispánicos.

La escritura de éstos no había alcanzado aún esa etapa: se mantenía en la pictográfica, y por consiguiente, en vez de «escribir», se decía «pintar». Poemas y relatos mitológicos se representaban con imágenes, se pintaban.

Las inscripciones grabadas en piedra, en las cuales se combinan figuras y cifras numéricas, revelan vastos conocimientos — que los mayas profundizaron hasta superar los de sus contemporáneos en otros continentes —, en el campo de la astronomía, pero aun permanece oculto, en parte, el sentido de esas inscripciones.

Las pictografías, que constituyeron los antiguos códices mitológicos, religiosos, se «redujeron» después a la palabra escrita, fonéticamente, con caracteres latinos.

De ese modo, el abecedario traído a América por los conquistadores, sirvió — a través de amanuenses hispanos e indígenas llamados «ladinos» — para fijar, limitándolo, reduciéndolo, el sentido de las pinturas, donde se conservaban tradicionalmente, y eso contribuyó a salvar su contenido.

Aquellas pinturas deben considerarse, y así lo explican sus autorizados intérpretes, como guías para los «lectores», pues la poesía — trasmitida por vía oral — se complementaba con la música, la cual marcaba el ritmo que debía seguirse, al repetir los períodos en forma apenas variable.

Así ha llegado hasta nosotros la poesía prehispánica de mayas y aztecas. Sus obras, conservadas por algunos misioneros, presentan características diferentes, según la región de donde proceden.

Por su antigüedad e importancia, corresponde el primer lugar al libro de libros, o biblia maya: el *Popol Vuh*. El texto de «El libro del consejo de los jefes de la tribu» — así se ha llamado en español —, fué escrito con caracteres latinos, en quiché, lengua de la familia maya, en la segunda mitad del siglo XVI.

La redacción que conocemos se debe a un letrado, quizás antiguo sacerdote, que reunió tradiciones orales relativas a sucesos mitológicos, fábulas y datos históricos. Lo que el *Popol Vuh* dice acerca de las divinidades mayas, arroja luz sobre las mexicanas, posteriores a aquéllas.

Descubrió el manuscrito original fray Francisco Ximénez, dominico, en el pueblo de Santo Tomás Chichicastenango — lugar de ortigas —, situado al N. O. de Guatemala, del cual era cura párroco Ximénez, al iniciarse el siglo XVIII. Por eso se le llama, también, «Manuscrito de Chichicastenango».

De la traducción, incluída en sus obras inéditas, que Ximénez hizo del *Popol Vuh*, se sirvió entre otros el padre Ramón Ordóñez y Aguiar, para escribir su *Historia del Cielo y de la Tierra.*

El famoso abate Esteban Brasseur de Bourbourg, que tuvo en sus manos, en México, una copia incompleta de esa historia, se propuso dar a conocer en Europa, a través de una versión francesa, el *Popol Vuh.* Se le adelantó el doctor Carl Scherzer, quien llegó a Guatemala en 1854, encontró en el archivo de San Carlos el manuscrito, la traducción de Ximénez, y lo copió y publicó en Viena, en 1857, patrocinado por la Real Academia de Ciencias.

Brasseur de Bourbourg, que llegó a Guatemala un año después que el doctor Scherzer, fué cura párroco de Rabinal; aprendió — no muy a fondo — el quiché, tradujo al francés el *Popol Vuh* y publicó su versión francesa, junto con el original, en París, en 1861.

La traducción de Ximénez no fué superada por la de Brasseur; pero esta última, por ser más conocida, sirvió para hacer versiones y arreglos al castellano.

En realidad, el *Popol Vuh* permaneció ignorado — por los errores de Ximénez y las fantasías del abate Brasseur de Bourg —, hasta que Georges Raynaud, profesor de la Sorbona, emprendió una nueva y cuidadosa traducción al francés, que fué vertida literalmente al castellano por sus alumnos J. M. González de Mendoza y Miguel Ángel Asturias, y publicada en París, en 1927.

Al leer el *Popol Vuh* se piensa en las gigantomaquias; en esos relatos en que las fuerzas cósmicas, al desbordarse, toman la apariencia de gigantes que combaten entre sí, furiosamente. Otras páginas hacen pensar en las fábulas ejemplarizadoras en que se muestra el castigo de los vanidosos, como el llamado Principal Guacamayo, o bien, en algunos cuentos populares — que los folkloristas recogen aún en labios de los indígenas, en su propia lengua —, en los cuales intervienen seres sobrenaturales, hablan las bestias y los enemigos urden trampas en las que caen sus contrarios.

Por último, no faltan episodios en los cuales se perciba, a través de los símbolos y de los combates que aluden a luchas religiosas, una vaga aspiración hacia un ideal superior, y relatos en los que se explica, ingeniosamente, el origen de las características de algunos animales. Son éstos los mitos etiológicos que, por ejemplo, dicen por qué son rabicortos el conejo y la liebre.

Quien lee «El Libro del consejo» como una obra literaria, sin pretender penetrar en su sentido esotérico, para la mayoría oculto, conserva la impresión de una tribu que en medio de su lucha por adaptarse al medio y obtener alimentos, no olvida las preocupaciones artísticas: la escultura, la música, la danza.

Todo ello, sin perder su tradicional afición al deporte — el juego de pelota —, que los monumentos mayas confirman, y cierto humorismo que se complace en lo grotesco.

De tal épica, en la cual intervienen fuerzas mágicas y se mezclan los animales en las aventuras de los semidioses — como en la India —, se pasa a una épica humana, con los «Anales de los Xahil», o códice de Tecpan-Atitlán, de los cakchiqueles, complemento del *Popol Vuh*, donde los toponímicos recuerdan las luchas sostenidas entre pueblos rivales, y tras las guerras civiles se inicia la lucha contra los hispanos, cuando se entra, con los mismos Anales, en la etapa de la Conquista.

Libros de Chilam Balam

A un sacerdote profeta, Chilam Balam, se atribuyen varios libros sagrados — yanaltés — de los mayas. Cuando algún pueblo experimenta un fuerte sacudimiento social, se aviva en él ese deseo, latente en todos los hombres, de conocer el porvenir, para saber si sus padecimientos desaparecerán pronto o aumentarán en el futuro.

Los libros de Chilam Balam pertenecen a ese género de literatura profética, que suscitó la presencia de hombres extraños, en tierra maya: los nahoas pri-

mero, después los europeos. Son los llamados libros de Chilam Balam: el profeta tigre, o mago, ya que aquél era un animal mágico, entre los mayas.

De los libros atribuídos a este profeta, Chilam Balam, que se distinguen pro el nombre del lugar en que fué hallado cada uno de ellos, el mejor conocido es el códice descubierto en Chumayel, cuya primera traducción castellana publicó en Costa Rica, en 1930, el licenciado Antonio Mediz Bolio. Posteriormente lo tradujo al inglés Ralph Royce. Ambas traducciones difieren en algunos pasajes, porque trazó casi todo el manuscrito, probablemente, alguien que no conocía el maya y que escribía, en caracteres latinos, lo que le dictaban, al transcribirlo fonéticamente.

El manuscrito de Chumayel, que encontraron a mediados del siglo pasado, en aquel pueblo, fué puesto en manos del obispo Crescencio Carrillo y Ancona, sabio investigador, en cuya biblioteca permaneció hasta su fallecimiento. Expropiado por el gobierno de Yucatán, en 1916, fué depositado en la Biblioteca «Cepeda», de la ciudad de Mérida, en un mueble especialmente construído para ello, de donde fué sustraído, después, por manos extrañas.

La traducción del licenciado Mediz Bolio fué hecha, cuando el manuscrito original había desaparecido, gracias a reproducciones fotográficas, obtenidas por el señor G. B. Gordon, en 1910, y publicadas en 1913 por el Museo de la Universidad de Filadelfia.

«Los textos del Chumayel, dice el primer traductor, más o menos adulterados, provienen directamente de antiguos cantos o relaciones poemáticas que de padres a hijos fueron bajando, repetidos de memoria hasta los días de la dominación española.»

El mismo ha establecido dieciséis secciones, en este manuscrito. Sólo contienen profecías la 7.ª, la 10.ª, la 12.ª y las dos últimas. Las demás están formadas por *kak-lay* («memoria, crónica, historia, canto histórico»), notas cronológicas y astronómicas, preguntas y respuestas rituales, cantos místicos, alegorías, relaciones históricas posteriores a la Conquista, etc. Una de las notas aparece suscrita por el supuesto compilador, Juan José Hoíl, natural y vecino de Chumayel, y fechada el 20 de enero de 1782. Hay otras anotaciones de diversa caligrafía. Las últimas, hechas después de la Independencia, revelan que el libro sagrado servía entonces de registro de sucesos: tormentas, epidemias, bautizos.

Al lado de quejas brotadas del dolor de los sojuzgados, aparecen en el códice de Chumayel páginas como el «Relato del advenimiento de una nueva época manifestada en el símbolo de las flores», donde se dice que bajaron cuatro gigantes que en ánforas de barro traían las mieles de las flores:

> *«De ellas, prosigue, salieron: la del hondo cáliz rojo, la del hondo cáliz blanco, la del hondo cáliz negro, la del hondo cáliz amarillo. Y la que es ancha y la que es desviada. Y al mismo tiempo salió la flor que es regada y la que es agujereada; y la flor ondulada del cacao y la que nunca es chupada, y la flor del espíritu de color, y la que siempre es flor, y la que tiene el tallo cojo. Estas flores que salieron, eran las* comayeles, *las madres de las flores.*
>
> *Y salieron olorosos sacerdotes, olorosos reyes, olorosos jefes de guerreros, servidores del dios de la Flor. Cuando éste bajó, no tenía semejantes. «Miradle — decían —, no se derrama lo que es su carga».*
>
> *Y entonces salió «la flor que es efímera» y metió el pecado de los nueve dioses. El tercer año (la tercera época) es el tiempo en que se dice que sucedió, cuando no había llegado a ser creado el dios del infierno.*
>
> *Y bajó* Pizlimtec, *el de los huesos verdes, al pie de la flor, y el que es Eterno lo transformó en colibrí. Y entonces chupó la miel de la flor, de la flor de los nueve pétalos, hasta lo más adentro de ella. Y entonces tomó por esposa a la flor vacía, y salió el espíritu de la flor a vagar. Cuando se abrió el cáliz de esta flor, el sol estaba dentro, y en medio de ella se leía su nombre.»*

Aun sin comprender el sentido oculto de este pasaje, sorprenden por su admirable geometría los símbolos que encierra.

Teatro prehispánico. El Rabinal-Achí

Los testimonios escritos y gráficos de conquistadores y misioneros cronistas, bastarían para probar la existencia del teatro en América, antes de la llegada de los europeos; pero confirma, además, su existencia, un drama prehispánico: el *Rabinal-Achí*, que siguió representándose durante la dominación española.

Conocido como «Baile del tun», del tambor sagrado, fué transcrito, en 1850, por Bartolo Zis, quien había retenido el texto del drama anónimo, según lo transmitieron oralmente los maya-quichés, guardianes respetuosos de una tradición que quizás partió del antiguo pueblo de Rabinal, situado a unos cuarenta kilómetros de aquel que heredó este nombre: San Pablo de Rabinal, en la Baja Verapaz, Guatemala.

En la forma en que ha llegado hasta nuestros días, fué representado nuevamente, en quiché, a iniciativa del abate Brasseur de Bourbourg, el 25 de enero de 1856. Brasseur, cuando era párroco de Rabinal, lo tradujo a la lengua francesa, ayudado por dos indígenas sirvientes suyos, y en vista de la representación, fijó las indicaciones relativas al movimiento escénico del drama. El profesor Georges Raynaud, inconforme con aquella versión, hizo otra. Ambas han sido traducidas al castellano varias veces.

A través de una sucesión de escenas, en la mayoría de las cuales sólo hablan dos personajes, se desenvuelve el drama. El Varón de los queché, guerrero *yaqui*, es decir extranjero, que desafía al varón de Rabinal, ha caído en manos de éste, quien pregunta al gobernador si desea ver al prisionero. El gobernador accede a recibirlo dentro de la fortaleza, siempre que prometa hablarle comedidamente y rendirle acatamiento. Conducido a su presencia, el Varón de los queché desdeña mercedes y manjares, y sólo acepta la última gracia que aquél le concede: bailar con su hija, de labios intocados, antes de que lo sacrifiquen.

El asunto se limita, pues, a la captura, el interrogatorio y la ejecución de un guerrero que cometió depredaciones. De acuerdo con la observación del profesor Raynaud, el pasado del guerrero se va revelando a medida que avanza la obra en la que él como personaje principal es el Varón de los queché.

Cada parlamento se inicia y se cierra con fórmulas corteses. El interlocutor que replica, después de proceder en la misma forma, repite, en parte, el parlamento que acaba de oir.

Hay algo que sin duda agradaba al espectador coetáneo del autor anónimo, y que sigue complaciendo a los lectores actuales: el sentimiento de la naturaleza, propio de la poesía indígena, que en este drama aparece en abundantes alusiones al paisaje.

Poesía religiosa de los aztecas

La poesía de carácter sagrado existió entre los aztecas en forma de himnos, que reunió fray Bernardino de Sahagún, después de recogerlos, al oírlos en labios de una docena de ancianos que tenían excelente memoria.

En el códice matritense de su *Historia de las cosas de Nueva España*, ocupan ocho hojas, que contienen una veintena de los himnos que los indígenas del Anáhuac solían cantar en sus festividades. Figuran en el tomo V de la primera edición mexicana completa de esa historia que es como una enciclopedia del pueblo nahoa.

El sabio fraile, a quien debe considerarse como fundador del folklore, procedió con rigor científico, pues cuando halló diversas versiones de un himno, las puso lado a lado, en sus originales.

Entre las poesías de carácter sagrado, allí incluídas — que tradujo en 1936, directamente del náhuatl, Ángel M. Garibay —, se halla un himno al dios de

la guerra de los aztecas, Huitzilopochtli, que parece de los más antiguos por su forma primitiva, porque la misma idea se repite con ligeras variantes, como el estribillo.

El dios, por boca de un sacerdote, se gloría insistentemente de que los jóvenes guerreros lleguen al elevado lugar donde se encuentra, el cual que halla aludido como «región de las espinas» y como «región de la fatiga».

La naturaleza aparece, mencionada o descrita, por consiguiente, aún en la poesía religiosa de los antiguos habitantes de la altiplanicie, y en esto se distingue, desde luego, de la poesía coetánea, del viejo continente, donde no existía, entonces, lo que se llamaría después «sentimiento de la naturaleza».

Otro de los himnos, el dedicado al fecundante dios de la lluvia, Tláloc: el que hace brotar y crecer la vegetación, estaba destinado a que lo entonaran dos o tres voces alternadas, de sacerdotes y fieles, y por ello parece un embrionario drama litúrgico, el cual se inicia con la acotación que lo sitúa:

«Ya empezó en México el culto del dios:
por los cuatro vientos yérguense banderolas de papel;
no es ya hora del llanto.»
. . . .
«Ah, mi caudillo, príncipe prodigioso:
en verdad tuyos son los alimentos: tú el primero los produces,
por más que te ofenden.»
El dios responde:
«Ah, pero me ofenden, no se complacen en mí
mis padres, mis viejos sacerdotes, el Tigre-Serpiente.»
Y el sacerdote recomienda a los fieles:
«Fijad vuestra morada en Poyauhtlan:
entre sonajas de niebla se atrae la lluvia
en la mansión de Tláloc.»

En la parte final de este himno, aparece un aspecto del paisaje: el Citlaltépetl — actual Pico de Orizaba —, en cuya cima, envuelta en nubes, se situaba la morada del dios Tláloc.

En esta poesía religiosa, se advierte el dominio de la teocracia, sobre la Tenochtitlán lacustre y los pueblos circunvecinos.

Épica azteca

Dentro de la épica náhuatl, según ha observado Garibay, «la materia sacra, como es natural en pueblos primitivos y más del carácter de los nuestros, se entrelaza constantemente a la materia humana». Algunas veces, los mitos se vuelven leyendas relacionadas con personajes históricos, y otras, de lo histórico se extrae materia para poemas épico-sacros.

Hay huellas de esta clase de poemas, en relatos procedentes de las diversas zonas donde existieron núcleos de cultura y en las cuales se enseñaba a componer y entonar cantos épicos.

Los tres núcleos principales de cultura náhuatl en que se produjo poesía épica, estuvieron en Texcoco el primero, en Tenochtitlán el segundo, y en Tlaxcala el tercero, que incluía a Cholula y Huejotzingo.

El primero, más artístico, y el segundo, más abundante, coinciden en el desarrollo del tema de Quetzalcóatl — el dios civilizador blanco y barbado —, y en aquél existieron, además, poemas sobre Ixtlilxóchitl y Netzahualcóyotl, rey poeta.

Además de un poema sobre la peregrinación de los aztecas, se desarrolló en el segundo un ciclo sobre Moctezuma el mayor y otro sobre Moctezuma el joven. Este prosiguió después de la conquista.

El tercer núcleo — Tlaxcala, Cholula, Huejotzingo —, aunque limitado, incluye las hazañas de un guerrero de singular valor y gran fuerza: Tlahuicole, y tiene carácter heroico más definido, con las exageraciones propias de la épica. Allí un ejército es tan abundante que al beber sediento en un arroyo, lo agota, y los dardos, mágicamente producidos en una copa, se disparan solos contra el enemigo.

En la épica sacra se cuenta el origen de las divinidades y se cantan los hechos de seres mitológicos. Tales poemas tienen como características, señaladas por Garibay al estudiarlos: la *abstracción de la realidad*, que apenas sirve de punto de partida; la *materialización de pormenores* y la *tendencia a la minucia*.

Poesía lírica de los aztecas

Fuera de los himnos y de las epopeyas fragmentadas — que, como en otras literaturas, absorberán después las crónicas, al transformarse la épica en relato seudohistórico —, existían cantos de guerra, floridos, los entonados en certámenes poéticos y las poesías líricas: elegíacas, para danzar y para arrullar. Estas últimas no se desligan del tema bélico.

La poesía azteca se hallaba relacionada con los ritos de su religión, ya que el poeta no podía sustraerse a las preocupaciones dominantes: combatir y morir. Por eso se pregunta si la realidad no está más allá de la muerte, y la vida no es sólo, un amargo y breve sueño:

Sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar:
no es verdad, no es verdad que venimos a vivir en la tierra.
En hierba de primavera venimos a convertirnos:
llegan a reverdecer, llegan a abrir sus corolas nuestros corazones,
es una flor nuestro cuerpo: da algunas flores y se seca.

En los «Cantares Mexicanos», Ms. de la Biblioteca Nacional, que es una compilación de poesías de la altiplanicie, hay unas sesenta composiciones en náhuatl que han sido traducidas, y en su mayoría publicadas.

En toda esa lírica, sólo por excepción aparece una nota de ternura, en algún cantar de arrullo. La lírica azteca otorgaba mayor espacio a la amistad que al amor, según correspondía a un pueblo de combatientes. De preferencia, traduce la inquietud de los poetas, frente al misterio. El pensamiento de la muerte reaparecía, con insistencia obsesionante, como preocupación dominadora: el poeta se preguntaba, filosóficamente, de dónde había venido y a dónde iría al morir; y ante el final inevitable, se sometía unas veces, y otras, reaccionaba en forma análoga a algunos poetas antiguos: entregándose a los placeres transitorios.

Tales poesías, que eran oscuras para quienes apenas podían comprender las lenguas indígenas, seguirían siendo incomprensibles para los frailes misioneros que profundizaron el conocimiento de esas lenguas, y que recogerían más tarde los cantos, perplejos ante su oscuridad, seducidos por su extrañeza.

Poesía refinada, a la vez que primitiva, la elaborada lírica de los aztecas se hallaba quizás, al sobrevenir la conquista, en una etapa de decadencia, tras una evolución que la condujo al estancamiento, por la limitación de temas e imágenes: unos y otras habían pasado a ser bien común, del que disponían todos los cantores. Como acontece en cualquier período de decadencia, la lírica náhuatl llegó a retorcimientos de expresión que contribuyen a oscurecer su sentido.

Probablemente a través de selecciones sucesivas, los poetas redujeron los términos de comparación, tomados de los tres reinos de la naturaleza, al elegir lo que representaba el mayor grado de perfección, en cada uno de ellos: del reino animal escogieron al ave, la pluma fina; del vegetal, prefirieron la flor,

y del mineral, la esmeralda indígena, la piedra preciosa. Con tales elementos adornaban a sus dioses, en los templos y en los poemas.

La poesía refleja, no sólo por esas imágenes, la naturaleza que rodeaba a quienes la producían: México, el paisaje lacustre, aparece con sus rasgos distintivos, sintetizado en unos cuantos versos:

En medio del agua floreciente, donde se confunden
el agua de oro y el agua de esmeraldas, grazna el brillante ánade,
que al ondular hace resplandecer su cola.

No sólo en las poesías compuestas para cantarse, como acompañamiento de las danzas — con percutir de tambores, graves o alegres —, las expresiones, rítmicamente simétricas, aparecían duplicadas en sinónimos: de dos en dos, de cuatro en cuatro. Ese paralelismo a veces pasaba de los vocablos a los conceptos.

Los indígenas aliados de los españoles — tlaxcaltecas y huejotzingas — compusieron poemas al avanzar sobre el Anáhuac, durante el sitio de Tenochtitlán, y a raíz de su destrucción. En aquéllos, que servían para estimular a los guerreros en la lucha, al evocar la pasada grandeza, la admiración vence al odio: esas poesías son de tono más bien que épico, elegíaco, pues revelan nostalgia por la magnificencia que desaparecía:

¡Oh, amigos míos, llorad!
Sabed que dejamos yerma la nación mexicana.
Ay, aun el agua está amarga, aun el alimento está amargo;
¡esto hizo en Tlatelolco aquel por quien todos viven!

En tales poesías, compuestas por sus adversarios, en la lengua de los vencidos, se incrustaron — deformadas por la carencia de algunos fonemas — palabras españolas que no tenían equivalente en los idiomas locales, como la voz «hierro», la cual aparece en esta frase de un poema, que es bello resumen de la conquista:

«Han atado el oro con cadenas de hierro.»

LA LITERATURA MEXICANA

por

FRANCISCO MONTERDE

La historia

Los documentos reunidos por don Carlos de Sigüenza y Góngora — de quien se habló en el tomo tercero — en gran parte sirvieron para que realizara su obra, casi un siglo después, el ilustre historiador Francisco Javier Clavijero (1731-1787).

CLAVIJERO Y SU «HISTORIA ANTIGUA DE MÉXICO». — Hijo de españoles, nació en Veracruz el 9 de septiembre de 1731. De niño, en contacto con los indígenas de la Mixteca, donde fué alcalde mayor su padre, aprendió sus lenguas y dialectos, antes de estudiar en colegios de la ciudad de Puebla y en el noviciado que en Tepotzotlán tenían los jesuítas.

A Clavijero, que estaba enterado de las diversas corrientes filosóficas, su dominio de las lenguas indígenas le permitió aprovechar el contenido de aquellos documentos en náhuatl que había donado Sigüenza y Góngora, y que se guardaban en la biblioteca del Colegio de San Pedro y San Pablo, cuando trabajaba en el cercano de San Ildefonso.

Antes de salir de la Nueva España, con los demás jesuítas desterrados, Clavijero fué profesor en varias provincias. Un año después de haberse embarcado en su tierra natal, llegó a Bolonia: allí se detuvo para consultar la rica biblioteca, antes de recorrer otras ciudades italianas, con el fin de acopiar materiales para su *Historia antigua de México.*

Clavijero superó con esta obra, por su documentación y la claridad del estilo, las anteriores y a la vez rectificó varios conceptos erróneos de historiadores extranjeros. Escrita inicialmente en español, fué vertida por él al italiano, del cual se tradujo, antes de que se encontrara el original que se creía perdido y que se publicaría después de transcurrir siglo y medio.

Impresa en Cesena entre 1780 y 1781, José Joaquín de Mora la dió a conocer en castellano, en 1824. La siguiente obra de Clavijero, *Historia de la Antigua o Baja California*, fué publicada con posterioridad a la muerte del autor — acaecida en Bolonia el 2 de abril de 1787 —, por su hermano Ignacio, en 1789, en Venecia.

Influyó Clavijero, como guía, en el grupo de jesuítas mexicanos desterrados en Italia, con quienes reveló el pasado de México, desde el Viejo Mundo.

FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA Y SU «HISTORIA». — Coincidió con Clavijero en ese propósito, el historiador Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (1720-1788?), que no ignoraba la obra de aquél, a quien recordó en varios pasajes de su inconclusa *Historia.*

Oriundo de Puebla, donde nació el 16 de julio de 1720, pasó con su padre, que era abogado, a la ciudad de México, en cuya Universidad estudió hasta concluir la carrera de leyes, el 13 de julio de 1736. Obtenido su título fué a España,

donde se detuvo antes de ir a Portugal y de visitar parte de Italia, Inglaterra, Francia y otros países. A su regreso a América, viajó por Nueva Galicia, Oaxaca y Guatemala.

Poseedor de varias lenguas vivas, buen latinista y nahuatlato, fué comisionado por Carlos III para investigar en los archivos, y ordenó la biblioteca de los jesuítas, enviada al Seminario de San Juan. El resultado de esas investigaciones — varios volúmenes manuscritos —, al morir Fernández de Echeverría y Veytia hacia 1778, fué entregado por su viuda, para remitirlo a España.

En 1836 Francisco Ortega publicó la inconclusa *Historia antigua de México*, la cual se inicia con datos geográficos y noticias de los primeros pobladores de México. El historiador llegó, en ella, hasta la muerte de Cuauhtémoc.

En la narración de los hechos, es a veces prolijo, según lo advirtió Ortega al publicar la obra.

La poesía

Neoclasicismo y prerromanticismo

A fines del siglo XVIII llegó a la Nueva España el neoclasicismo, con los modelos de los escritores peninsulares que iban a influir en dicha tendencia.

FRAY MANUEL NAVARRETE Y SUS «ENTRETENIMIENTOS POÉTICOS». — Revela tal influjo la obra del poeta fray José Manuel Martínez de Navarrete (1768-1809), conocido en las letras mexicanas por su segundo nombre y el último de sus apellidos: Manuel Navarrete.

Al principio Navarrete sigue a los poetas bucólicos hispanos, influídos por las anacreónticas de Villegas, y con ellos se sitúa dentro del neoclasicismo.

Después se supera, con la poesía descriptiva *La mañana*, y aparece el poeta elegíaco, en su *Noche* y sus *Ratos tristes*.

Por una y otros se considera a Navarrete, si no como iniciador, sí como el que anuncia el romanticismo, en la literatura mexicana. Por sus poesías de madurez pertenece al prerromanticismo.

La prosa narrativa

Un periodista, José Joaquín Fernández de Lizardi, «El Pensador Mexicano», fué el iniciador de la novela, que con él apareció en la segunda década del siglo XIX.

JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI Y SUS NOVELAS. — Nacido en México, Fernández de Lizardi (1776-1827) estudió el bachillerato en la Universidad. Al morir su padre trabajó de escribiente; fué juez de Taxco, Estado de Guerrero, y publicó varios periódicos.

Después de publicadas sus primeras poesías, editó en 1812 el periódico «El Pensador Mexicano — título que adoptó después como seudónino —, publicación a la cual siguió *Alacena de Frioleras* (1814-1816).

En 1816 empezó a publicar *El Periquillo Sarniento*. En 1817 aparecieron las *Fábulas del Pensador Mexicano*, y en 1818, *La Quijotita y su prima* y *Noches tristes y día alegre;* en 1820, otro periódico, *El Conductor Eléctrico*.

Su última novela, *Don Catrín de la Fachenda*, apareció después de su muerte, en 1832, y al año siguiente se publicó *El Periquillo*, completo.

El Periquillo Sarniento y *La Quijotita y su prima* contienen las ideas de «El Pensador» sobre la educación. *El Periquillo* y *Don Catrín* prolongan la picaresca, en México; mas el Periquillo difiere de los pícaros de España en que es un desdichado, no un cínico, y efectivamente da lecciones de moral, con sus desdichas.

Las costumbres de México, a fines del virreinato, aparecen allí fielmente descritas.

Su protagonista, Pedro Sarmiento — llamado Periquillo Sarniento, por su traza lamentable —, pasa miserias, en la Nueva España; va cautivo a Manila y naufraga dos veces: la segunda, en una isla, como su modelo: el *Telémaco* de Fénelon.

Fernández de Lizardi escribió para el pueblo, en forma sencilla, sin preocupaciones de estilo.

La poesía dramática

MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA Y SUS COMEDIAS. — Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), nacido en Veracruz, y educado en España, fué diplomático y funcionario patriota.

Como Ruiz de Alarcón, trazó — aunque en menor escala — caracteres y reprodujo costumbres, a la vez que, como Terencio, se propuso moralizar con sus comedias.

Esos caminos siguió, en *Indulgencia para todos*, *Las costumbres de antaño*, *Tal para cual o las mujeres y los hombres*, *Don Dieguito*, *Virtud y patriotismo o el 1.º de enero de 1820* y *Una noche de alarma en Madrid*.

En *Contigo pan y cebolla*, se burla del romanticismo amoroso, al que opone la realidad en esa comedia.

En sus obras *Don Dieguito*, e *Indulgencia para todos*, se advierte la experiencia del comediógrafo, en el seguro trazo de los caracteres.

Gorostiza acató primero las unidades respetadas por los neoclásicos. Después, en *Contigo pan y cebolla*, rompió con ellas. Se sitúa, por eso, en el período de transición que va del neoclasicismo al romanticismo.

El romanticismo

FERNANDO CALDERÓN Y SUS OBRAS. — Fernando Calderón (1809-1845), que nació en Guadalajara, estado de Jalisco, siguió allí la carrera de abogado. En esa ciudad y en Zacatecas produjo su obra.

En sus poesías se descubre el influjo del romanticismo europeo: de Lamartine a Espronceda. Imitó la *Canción del pirata*, en *El soldado de la Libertad*.

Calderón como dramaturgo estrenó desde 1827, en Guadalajara, sus obras *Reinaldo y Elina*, *Zeila o la esclava indiana*, *Armandina* y *Ramiro, conde de Lucena*. Después, *El Torneo*, drama caballeresco en cuatro actos y en verso, en 1839; y *Herman o la vuelta del cruzado*, en el teatro Principal de México, en 1842.

Sus dramas, como el histórico *Ana Bolena*, según la moda romántica, se sitúan en el pasado. En alguna de esas obras alude a la situación política de su patria, como en la tragedia *Muerte de Virginia por la libertad de Roma*.

En cambio, la comedia *A ninguna de las tres* se desarrolla en México. En ésta, como Gorostiza, a pesar de que era romántico, adopta una actitud nacionalista y se burla del romanticismo europeo.

IGNACIO RODRÍGUEZ GALVÁN Y SUS OBRAS. — Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842) que, nacido en una pequeña población de la provincia, pasó a la capital donde vivió pobremente, fué sincero al hablar de las penas que sufrió, en sus poesías líricas.

Acertó, sobre todo, en *Eva ante el cadáver de Abel*, donde interpreta delicadamente los sentimientos de Eva.

Como dramaturgo, Rodríguez Galván inició el drama histórico mexicano, dentro de la época virreinal, con personajes reales, como el visitador Muñoz y Gil González de Ávila, o tomados de la leyenda, como don Juan Manuel.

En *El visitador Muñoz* acentuó los rasgos del protagonista. En *El privado del Virrey* desarrolla la leyanda.

En *La capilla* trata el tema de una conjuración famosa.

El tradicionalismo

Entre el romanticismo inicial y el «segundo romanticismo» mexicano, el grupo de poetas que siguió la tradición clasicista la mantiene aún, a pesar de que varios de ellos conviven con los románticos.

Manuel Carpio y sus poesías. — Manuel Carpio (1791-1860), oriundo de Cosamaloapan, Estado de Veracruz, estudió en el seminario de Puebla las obras de los clásicos griegos y latinos. Siguió después la carrera de médico y la ejerció en la capital, hasta su muerte.

Escribió poesías sacras y profanas. Con frecuencia se inspiró en la Biblia: tradujo en verso varios salmos, y recordó sus lecturas, en plásticas poesías descriptivas.

El poeta profano halló en la naturaleza circundante motivos que aprovechó en sus poesías líricas. Dentro de ellas aparecen también los asuntos amorosos, delicadamente tratados.

José Joaquín Pesado y sus poesías. — José Joaquín Pesado (1801-1860), que nació en San Agustín del Palmar, estado de Puebla, residió en el de Veracruz y despues en la capital, donde fué profesor de literatura y funcionario.

José Joaquín Pesado fué de aquellos clasicistas que, en contacto con los románticos, se inspiraron en la naturaleza mexicana, la cual describe en varios de sus mejores sonetos.

Otros aspectos de su obra lírica se hallan en *Las aztecas*, poesías de acento indígena, y en sus composiciones hogareñas.

Tradujo acertadamente a Horacio.

Alejandro Arango y Escandón y sus obras. — Alejandro Arango y Escandon (1821-1883), oriundo de Puebla hizo estudios en Madrid, y al volver, cursó Leyes. Abogado desde 1844, enseñó humanidades y fué director de la Academia Mexicana, correspondiente de la Real Española.

Su extenso estudio sobre fray Luis de León es el mejor de los escritos en el siglo xix, a juicio de Menéndez Pelayo. En la lírica sigue también el ejemplo de fray Luis de León.

El «Segundo romanticismo» mexicano

Manuel Acuña y sus poesías. — Manuel Acuña (1849-1873), que nació en la ciudad de Saltillo, estado de Coahuila, pasó a la capital de la República, para seguir la carrera de médico, la cual no llegó a terminar.

En sus tercetos *Ante un cadáver* se percibe la lucha que en su interior libraban el positivismo y el espiritualismo.

Antes de ir al encuentro de la muerte, el poeta acosado por la miseria escribió el *Nocturno* (a Rosario), que dió origen a una leyenda de amor no correspondido y fue la obra que popularizó al poeta Manuel Acuña, como expresión de su romanticismo.

Manuel M. Flores y sus poesías. — Manuel M. Flores (1840-1885) representa, dentro del «segundo romanticismo» mexicano el mayor apasionamiento, en la lírica de su tiempo.

Su poesía revela el influjo de las tierras tropicales, tanto en lo amatorio como en las descripciones del paisaje.

GUILLERMO PRIETO Y SUS OBRAS. — Guillermo Prieto (1818-1897), profesor y funcionario, fué ampliamente conocido por sus poesías de tema histórico y por las satíricas y costumbristas.

Entre las primeras figura su *Romancero;* las demás se hallan contenidas, en parte, en su *Musa callejera*, a la vez satírica y costumbrista.

El romanticismo de Prieto, carente de profundidad, encontró un acento personal en sus poesías satíricas y costumbristas, de las cuales sobresalen sus versos festivos.

Su costumbrismo aparece también en la prosa; de preferencia, en las *Memorias de mis tiempos* y en los libros en que narra sus viajes por la República y por los Estados Unidos.

La prosa

IGNACIO RAMÍREZ Y SUS OBRAS. — Ignacio Ramírez, cuyo seudónimo fué «El Nigromante» (1818-1879), nació en San Miguel el Grande, estado de Guanajuato. Hizo sus estudios en Querétaro y en México, donde obtuvo el título de abogado.

Como ensayista, influyó en la transformación de la prosa. Fué elocuente orador y poeta, apegado a las normas clásicas, a pesar de su sensibilidad romántica.

IGNACIO M. ALTAMIRANO Y SUS OBRAS. — Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), que nació en el estado de Guerrero y estudió en el de México, donde fué alumno de Ramírez, murió en Italia. Excelente maestro, Altamirano educó a la generación que siguió a la suya.

Fué autor de *El Zarco o los Plateados*, de *Clemencia*, de la novela inconclusa *Atenea*, y de cuentos y novelas cortas, como sus *Cuentos de Invierno* y *La Navidad en las montañas*, en la cual supera a aquéllos, al describir la tierra en que nació y trazar la semblanza de un abnegado sacerdote, español de origen.

Costumbrista, fué autor de *Paisajes y leyendas*, donde describe la naturaleza y las costumbres de México, y como poeta lírico, une también su romanticismo con la armonía de los clásicos.

Se distinguió como orador y fundó, con Gonzalo Esteva, *El Renacimiento*, en cuyas páginas resurgió la literatura mexicana, después de las luchas civiles.

Contribuyó también eficazmente a la renovación de la prosa periodística, en sus *Revistas literarias* (México, 1868), sus crónicas y los artículos de crítica sobre el teatro y la poesía épica y lírica.

MANUEL PAYNO Y SUS OBRAS. — Manuel Payno (1810-1894) fué diplomático y funcionario. Poeta en su mocedad, escribió después narraciones que aparecieron en 1871 en el libro *Tardes nubladas*.

A partir de 1845 empezó a publicar su novela *El fistol del Diablo*, en la cual lo fantástico se combina con lo real, en la descripción de tipos y costumbres.

Cónsul en España, de 1889 a 1891, escribió su novela *Los bandidos de Río Frío*, que se publicó bajo el seudómino de «Un ingenio de la Corte». En esta novela, basada en un famoso proceso, al evocar el México de su juventud, aprovechó sus memorias, en la parte relativa a tal época.

Con *El hombre de la situación* se remontó a épocas anteriores.

JUSTO SIERRA O'REILLY Y SUS NOVELAS. — El abogado yucateco Justo Sierra O'Reilly (1814-1861) fué autor del primer ensayo de novela epistolar: *Un año en el hospital de San Lázaro;* de varias novelas de asunto histórico: *La hija del judío* (1848), *Diego el mulato*, *Los alcaldes de Valladolid* y de una leyenda: *El secreto del ajusticiado*.

Juan Díaz Covarrubias y sus novelas. — Juan Díaz Covarrubias (1874-1859) que nació en Jalapa, estado de Veracruz, fué aprehendido cuando era estudiante de medicina y pasado por las armas. Tras la poesía, cultivó la novela. A este género pertenecen *Gil Gómez el insurgente o la hija del médico*, de tema histórico, *El Diablo en México, La sensitiva* y *La clase media.*

Luis G. Inclán y su novela «Astucia». — Luis G. Inclán (1816-1875), hombre de campo, escribió *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama*, impresa en 1865.

Esa novela, que es la más mexicana de las publicadas en el siglo pasado, porque da al lector un fiel trasunto de las costumbres, a mediados del mismo, y por su extenso vocabulario, se considera como fuente indispensable para el estudio de los mexicanismos.

José T. de Cuéllar. — José Tomás de Cuéllar (1830-1894), que empleó el seudónimo de «Facundo», se propuso crear un mundo como el de *La comedia humana*, con las novelas que tituló colectivamente *La linterna mágica.*

En sus novelas *Baile y cochino, Ensalada de pollos* y *Los mariditos*, Cuéllar se afirma como profundo observador de la clase media mexicana, cuyas costumbres describe.

Los cuentistas

José María Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio — El cultivo del cuento literario se inició en México en el segundo tercio el siglo xix. El género empezó a precisarse con Payno, en *Tardes nubladas*, y siguió su evolución en el tercio inmediato, en el cual se define con caracteres propios.

Dentro de esa evolución se sitúan los cuentos del historiador José María Roa Bárcena (1827-1908): *Lanchitas*, tipo que enlaza el cuadro de costumbres con la leyenda, y *Noche al raso*, que reúne, en torno a un incidente ocurrido a un grupo de viajeros, varias anécdotas por ellos narradas.

El general Vicente Riva Palacio (1832-1896) que, después de luchar contra franceses e imperialistas, representó a México en España, fué autor de varias novelas históricas. En sus postumos *Cuentos del general* aparece como un excelente cuentista, ágil y ameno en su personal humorismo.

La prosa

Los historiadores

Manuel Orozco y Berra y sus obras. — Manuel Orozco y Berra (1816-1881), que fué periodista hasta los 35 años, dedicó el resto de su existencia a investigaciones históricas y labores docentes.

Finalmente escribió la *Historia antigua y de la Conquista de México*, cuyos cuatro tomos aparecieron entre 1880 y 1881, y su obra postuma: *Historia de la dominación española en México*, en otros tantos volúmenes, publicada hasta 1938.

Siguió en la primera a su maestro, el historiador José Fernando Ramírez, cuyos manuscritos le sirvieron de guía.

Heredó también algunas de las cualidades de ese escritor, que por ser Orozco y Berra, concreto, inclinado al análisis, hicieron de él un historiador sagaz y equilibrado.

Joaquín García Icazbalceta y sus obras. — Joaquín García Icazbalceta (1825-1894), que fué a hacer sus estudios en España, volvió en la adolescencia a México, donde siguió estudiando y realizó sus obras. Tradujo y anotó la *His-*

toria de la Conquista del Perú, de Prescott, y redactó artículos destinados al *Diccionario de Historia y Geografía* (1852-1856), después reunidos en varios volúmenes de sus obras.

Sus amplias y metódicas investigaciones sobre distintos aspectos de la cultura hispanomexicana, le permitieron trazar los *Apuntes para un catálogo de escritores en lenguas indígenas de América* (1866). Escribió la biografía de *Don Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México* (1881) y la *Bibliografía mexicana del siglo XVI* (1886).

En esas obras halló los comienzos y siguió el desarrollo de la imprenta en la Nueva España.

Aparte los eminentes servicios que prestó a la historia y la literatura, al reimprimir las obras de fray Jerónimo de Mendieta y de Hernán González de Eslava, tradujo tres de los diálogos latinos de Cervantes de Salazar, con el título de *México en 1554*.

La muerte le impidió dar fin al *Vocabulario de mexicanismos* que, como obra póstuma, apareció en 1905.

Los novelistas

EMILIO RABASA Y SUS «NOVELAS MEXICANAS». — El licenciado Emilio Rabasa (1856-1930), que escribió con el seudónimo de «Sancho Polo», fué quien inició en México la novela realista, con sus cuatro «novelas mexicanas»: *La bola* y *La gran ciencia* (1887); *El cuarto poder* y *Moneda falsa* (1888).

A través de ellas, el lector ve cómo se prepara un movimiento político local, que fracasa al estallar, y los resultados de aquél, en dos personajes situados en bandos opuestos.

Próximo al costumbrismo, Rabasa pone atención preferente en el diseño de algunos tipos que subsisten.

JOSÉ LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS Y SUS NOVELAS. — Otro abogado, José López Portillo y Rojas (1850-1923), acertó al escribir *La parcela* (1898), novela realista regional, en que describe la tierra del estado en que nació: Jalisco.

Muestra en tal obra los extremos a que llegan dos hacendados que disputan por una parcela insignificante.

Poesía dramática

JOSE PEÓN CONTRERAS, ROMÁNTICO TARDÍO. — José Peón Contreras (1843-1907), que nació en Mérida, Yucatán, y murió en la ciudad de México, fué poeta lírico y novelista, pero, de preferencia, dramaturgo.

Entre 1876 y 1879 estrenó en México muchas de sus obras, para las cuales elige, como Ignacio Rodríguez Galván, casi siempre, la época del virreinato.

Entre las obras estrenadas antes de 1880, figuran: *Gil González Dávila* con el mismo tema de *La Capilla*, de Rodríguez Galván; *Un amor de Hernán Cortés*, *Juan de Villalpando*, *Antón de Alaminos*, *El Conde de Peñalva*, *Por el joyel del sombrero*, *El capitán Pedreñales*, *Doña Leonor de Sarabia* y *La hija del Rey*, su mejor obra.

Entre 1890 a 1895 llegan al escenario: *Gabriela* (1890), *Soledad* (1892), *Una tormenta en el mar* (1893), *Laureana* (1893) y *En el umbral de la dicha* (1895).

Alguna vez trató asuntos realistas, de actualidad, como en *Luchas de honra y amor* (1876), *Impulsos del corazón* (1883), *Gabriela* (1890), y *Soledad* (1892), o ensayó el drama épico, al elegir un episodio de la lucha de Independencia, en su obra *Por la patria*.

Poesía lírica

El posromanticismo

En las últimas décadas del siglo XIX, aún dentro del posromanticismo en la lírica, empieza a mostrarse una transformación de la sensibilidad que conducirá a nuevos caminos.

Revela, entre otros síntomas, tal modificación el retorno al uso de moldes que olvidaban o rehuían los románticos, al querer libertarse de trabas. Reaparece el soneto, con temas descriptivos, y vuelven las alusiones a la mitología, como en el neoclasicismo.

Entre los poetas mexicanos de esa etapa de transición que sucede al romanticismo, figuran Luis G. Ortiz y José M. Bustillos.

LUIS G. ORTIZ Y SUS POESÍAS. — Luis Gonzaga Ortiz (1835-1894) se distingue, por su pulcritud, entre los románticos de su tiempo. Entre sus mejores poesías está el idilio *La boda pastoril*, al que acompañan varios excelentes sonetos y cuidadas traducciones de poetas italianos.

JOSÉ M. BUSTILLOS Y SUS POESÍAS. — José María Bustillos (1866-1899) es otro de los poetas postrománticos que se destacan en la lírica, por sus composiciones descriptivas de la naturaleza propia.

El nacionalismo lo condujo a los temas indígenas, como a otros poetas del romanticismo mexicano.

Iniciación del modernismo

Hacia 1870 comienza a advertirse en la poesía mexicana una nueva sensibilidad. Se manifiesta por el empleo de diversas formas de expresión, que conducirán a lo que se llamó después movimiento modernista.

Son precursores del movimiento los escritores Agustín F. Cuenca y Manuel Gutiérrez Nájera, a quienes se unen Justo Sierra y Salvador Díaz Mirón, durante algún tiempo.

AGUSTÍN F. CUENCA Y SUS POESÍAS. — Agustín F. Cuenca (1850-1884), primeramente prosista, aun romántico, dentro del periodismo de oposición, sólo se aparta de él para escribir la biografía de Angela Peralta. Dramaturgo, autor de *La cadena de hierro*, hace teatro de tesis, como el que se escribe, por entonces, en España.

El poeta lírico, también parte del romanticismo, contra el cual reacciona, al definirse como poeta de transición, con sus composiciones descriptivas, en las que hay plasticidad parnasiana y en las que aparece el sentimiento del paisaje, unido al sentimiento amoroso.

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA Y SUS POESÍAS. — Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) que, como Cuenca, nació y murió en la ciudad de México, entra en el modernismo, hacia 1877, después de haberse iniciado en la prosa, que contribuyó a transformar, posteriormente.

Bajo el influjo de poetas románticos y de parnasianos franceses, en su etapa inicial, llegó finalmente a los umbrales del simbolismo.

Gutiérrez Nájera fundó la «Revista Azul», en la cual alentó el modernismo.

La poesía lírica

El modernismo

JUSTO SIERRA Y SUS POESÍAS. — Como guía de los poetas del modernismo, en México, aparece Justo Sierra Méndez (1848-1912), nacido en Campeche y muerto en Madrid, donde representaba a México.

Con Justo Sierra preludió el modernismo, desde 1867. En su poesía *Playeras* da una nota de sobriedad y finura, en medio de los rebuscamientos románticos. Al salir de este, fué poeta parnasiano: pulcro traductor de varios de los sonetos de *Les Trophées* de José María de Heredia. Por último, volvió a la tradición en 1910, con su poesía dedicada a los héroes de la Independencia.

SALVADOR DÍAZ MIRÓN Y SUS POESÍAS. — El veracruzano Salvador Díaz Mirón (1853-1928), que fué periodista y orador antes de sobresalir como poeta, con su obra lírica ocupa un lugar inmediato a los precursores y a los iniciadores del modernismo. Por su producción anterior a *Lascas*, es aún romántico, y está bajo la influencia de Víctor Hugo.

Después de su período parnasiano aparecen en su obra preocupaciones como la libertad y la redención de los humildes, por las cuales se aleja del modernismo.

En la etapa siguiente al encarcelamiento, en que produjo *Lascas* (1901), entra en lo que él llama «realismo poetico», el cual le sirve para salir del modernismo.

Por último, al ir en busca de escollos en la técnica del verso, acentúa las exigencias para consigo, dentro de su rigurosa estética.

Los clasicistas

MANUEL JOSÉ OTHÓN Y SUS POESÍAS. — El potosino Manuel José Othón (1858-1906), formado en el postromanticismo, pero con firmes tendencias clasicistas, fué contrario al modernismo, a pesar de que incorporó a su obra lírica algunos de sus mejores hallazgos, como se advierte en *El himno de los bosques* y otras composiciones suyas.

Encontró las expresiones propias, al interpretar la naturaleza mexicana; la zona fértil, en aquella poesía, y los desiertos del norte, en su fuerte *Idilio Salvaje*, hasta el cual llegó aún lo romántico subjetivo.

Fuera de su vigorosa poesía campirana, están sus *Cuentos de espanto* y sus dramas: *Después de la muerte*, *Lo que hay detrás de la dicha* (1886) y *El último capítulo* (1906).

JOAQUÍN ARCADIO PAGAZA Y SUS POESÍAS. — El sacerdote Joaquín Arcadio Pagaza (1839-1918), que fué obispo de Veracruz, se llamó entre los árcades «Clearco Meonio».

Monseñor Pagaza fué delicado intérprete del paisaje. En sus obras originales y sus traducciones dió sabor propio a la poesía bucólica, con la cual prefirió reflejar el sereno equilibrio.

IGNACIO MONTES DE OCA Y SUS POESÍAS. — Monseñor Ignacio Montes de Oca (1840-1921), guanajuatense, fué obispo de San Luis Potosí, donde impulso las artes plásticas y se distinguió como orador sagrado. «Ipandro Acaico» se llamó entre los árcades.

Su obra lírica original cede ante las traducciones de poetas griegos: Píndaro, Teócrito y algunos otros, por él realizadas.

El tradicionalismo

JUAN DE DIOS PEZA Y SUS POESÍAS. — Juan de Dios Peza (1852-1910), discípulo de Ignacio Ramírez, fué periodista como su maestro y cultivó la poesía lírica y la dramática.

Desde España, en el último tercio del siglo XIX, siguió la tradición en la lírica; y más tarde, por el influjo del *Ismaelillo* de José Martí, escribió sus *Cantos del hogar* (1884): la más difundida de sus obras, entre las que figuraron las *Leyendas históricas, tradicionales* y *fantásticas de las calles de México* (1898).

Luis G. Urbina y sus poesías. — Luis G. Urbina (1863-1934), que nació en la ciudad de Mexico y falleció en Madrid, fué guiado, en sus comienzos, por Juan de Dios Peza, y por el maestro Justo Sierra más tarde.

Poeta y prosista, publicó sucesivamente: *Versos* (1890), *Ingenuas* (1902), *Puestas de sol* (1910), *Lamparas en agonía* (1914), *El glosario de la vida vulgar* (1916), *El corazon juglar* (1920), *Los últimos pájaros* (1924). Como obra póstuma apareció *El cancionero de la noche serena* (1941).

Considerado Urbina como el último poeta romántico de México, por su sensibilidad, no fué extraño al modernismo, como lo demuestra la selección de vocablos y la plasticidad de sus versos.

En la crónica literaria — incluida la crítica teatral y de los libros —, sucede Urbina a Gutiérrez Nájera, con su obra reunida en 6 volúmenes: *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (1915), *Bajo el sol y frente al mar* (1916), *Estampas de viaje* (1916), *Psiquis enferma* (1922), *Luces de España* (1924) y *Hombres y libros.*

Como crítico de la literatura mexicana, colaboró en la *Antología del Centenario*, con Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel. Sustentó en Buenos Aires unas conferencias, reunidas después en *La vida literaria de México* (1917).

La prosa

El cuento literario

Ángel de Campo y sus obras. — Ángel de Campo (1868-1908) escribió cuentos, artículos y cuadros de costumbres, con los seudónimos de *Micros* y *Tick-Tack*, aparte de sus poesías románticas y de la novela *La rumba* — publicada en los folletines de *El Nacional*, desde 1890 - , en la cual describe el ambiente y los personajes de una barriada de México, en esa década del siglo pasado.

En sus libros *Ocios y apuntes* (1890), *Cosas vistas* (1894), y *Cartones* (1897), se hallan sus cuentos y cuadros de costumbres. En ellos aparecen personajes de la clase humilde, tratados con simpatía y ternura que encubre la ironía.

La novela regional

Rafael Delgado y sus obras. — Rafael Delgado (1853-1914), nacido en Córdoba, Veracruz, vivió casi siempre en Orizaba, en el mismo estado. Alternó con el trabajo docente: profesor de historia, geografía y literatura, su labor literaria.

Partió de la lírica para pasar al teatro, en el que hizo arreglos y algunas obras originales: *La taza de té* (1878) y el monólogo *Antes de la boda* (1885).

Se distinguió, después, en el campo de la novela y el relato breve. En aquélla, con la novela regional *La Calandria* (1890), que apareció antes de la primera que había escrito: *Angelina*, impresa en 1895. A ellas siguió en 1901, la mejor, en cuanto a la perfección de su prosa: *Los parientes ricos.*

En 1902 aparecieron en un tomo *Cuentos y notas*, y en 1904, *Historia vulgar*, novela corta, y el primero y único tomo publicado de sus *Lecciones de Literatura.*

Como narrador, Rafael Delgado se inicia con cuadros de costumbres, y tras las evocaciones de su infancia, llega a los relatos en que hay algunos toques de realismo y finas observaciones psicológicas, como *El desertor*, con el cual logra su mejor cuento.

EL TEATRO EN SUDAMÉRICA ESPAÑOLA HASTA 1800

por

GUILLERMO LOHMANN VILLENA

No porque en los manuales de historia de la Literatura americana hasta ahora aparecidos, se relegue a un segundo término muy acentuado o aun se olvide su tratamiento metódico, dejó el género dramático en América, durante la época de la dominación española, de mantenerse en constante actividad y de asumir variedad de formas, como no podía ser por menos supuesta su vitalidad como espectáculo y diversión pública, que en algunos lugares, alcanzaba a disfrutar de antecedentes que se remontaban a la etapa anterior a la difusión de la cultura española en estas comarcas.

En el curso de los últimos cuatro lustros, un selecto núcleo de investigadores de primera mano se ha consagrado a revelar los vestigios y reminiscencias de este importante género literario, ora exhumando las noticias y datos que fluyen de los archivos, ora aguzando la técnica de la recolección de las manifestaciones del arte popular. Ha sido pues necesaria esta derivación reciente de los estudios, para que de las informaciones arrancadas de los legajos de los repositorios documentales, surgiera en toda la claridad de sus líneas y contornos este importante capítulo de la Literatura americana.

Justo es reconocer que esta tardía valorización de dicho género literario, respondía a la insalvable dificultad de hacerse con los textos y testimonios escritos de la actividad teatral antaño. Al paso que en las restantes modalidades de la prosa y de la poesía, ya mediante el manejo de los restos impresos, ya mediante un copioso caudal de rastros aun inéditos, fué posible y aun hasta fácil reconstruir la evolución de los respectivos géneros, en punto a la literatura dramática, la carencia de textos fácilmente accesibles conspiró muy efectivamente contra la cabal evocación de los comienzos, adelantamientos y modalidades propias de tal distracción popular.

Felizmente, un respetable grupo de historiadores ha tomado a su cargo iluminar, con toda precisión, esta parcela de la Literatura americana, tanto en cuanto se refiere a la época de la dominación española, como en cuanto dice relación con el período republicano. Con satisfactoria prontitud, los resultados han colmado las más risueñas perspectivas. Detrás de las todavía imperfectas e incompletas series de noticias sobre el arte dramático en cada una de las grandes poblaciones, se vislumbra un cuadro de extraordinaria riqueza, falto solamente de algunos fragmentos que ciertamente habrán de contribuir a realzar su valor intrínseco.

Casi por punto general, puede afirmarse sin reservas que lo mejor, lo más alquitarado y exquisito que produjo el genio español en su literatura dramática, estuvo al alcance del conocimiento y deleite de los aficionados, aquellos «apasionados» de otrora, repartidos en los más recónditos extremos del territorio americano.

Esta verdadera inundación del fertilísimo ingenio dramático metropolitano, trajo de rechazo consigo una consecuencia que fluye en cuanto se sopesa el caudal de obras teatrales producidas en el Nuevo Mundo: el arte dramático ultra-

marino fué indudablemente de imitación, de copia, y en todo, evidente y cabal reflejo de los estilos, modas y modelos provenientes de España.

No es éste el lugar apropiado para hacerse cargo de los obstáculos que impidieron la floración lozana de un teatro vernáculo, o quizás si sería más propio aludir a la falta de alicientes, de clima espiritual propicio, de público comprensivo, que confluyeron para que esa incipiente afición se marchitara y agotara, legándonos sólo como testimonio de ella, un festón de mustias piezas teatrales, expresivas de señeras personalidades, pero sin vitalidad ni prestancia. Por lo demás, es éste un punto sobre el cual todavía, no empece los diversos estudios que versan sobre él, no se ha llegado a una conclusión satisfactoria.

Por lo consiguiente, puede afirmarse que en América el teatro alcanzó volumen apreciable entendido más como arte escénico, como institución, que como un género literario con individualidad claramente definida. La producción metropolitana alcanzó una difusión insospechada, como no podía ser por menos ciertamente dada la masa de su producción, verdaderamente arrolladora, contra la cual desde luego resultaba casi imposible competir ni menos sobrepujar con las contadas piezas que brotaban del ingenio criollo. Recientes hallazgos documentales han puesto de relieve el volumen en que pasaban al Nuevo Mundo las remesas de cuadernos y colecciones de piezas dramáticas editadas en las prensas metropolitanas, abarrotando las librerías de este Continente y surtiendo con material siempre renovado los repertorios de las compañías teatrales. Por si todo esto no fuera suficiente para avasallar la producccción criolla, se ha descubierto que varios elencos histriónicos pasaron corporativamente desde España hasta sus posesiones ultramarinas, llevando consigo, como es obvio, todo el caudal de piezas teatrales con que solazaban a los espectadores peninsulares. Quieren ser estas razones, algunas de las que motivan la arrolladora preponderancia del cúmulo español sobre su similar criollo.

La producción americana redújose, a lo menos hasta los albores del siglo XIX y con las naturales reservas que a toda afirmación en este ámbito deben imponer las circunstancias de que aun no se conoce en su totalidad aquel repertorio, y ateniéndonos a los ejemplares hasta ahora exhumados, a obras de poca envergadura, a piececillas de ocasión (loas gratulatorias, entremeses y fines de fiesta para una determinada oportunidad), en resolución, a muestras entre las cuales las obras de fuste se echan de menos, y cuando las encontramos, sería manifiesta parcialidad asignarles subidos quilates literarios o temáticos. Por lo demás, frente a sus similares españolas, acomodadas para deleite del gran público, estas criollas acreditan pertenecer al teatro de cenáculo, de minoría, de un grupo social selecto.

En resolución, el teatro llegó a América todavía en sus formas embrionarias, las mismas que revestía en España en la primera mitad del siglo XVI, empero bien pronto acompasó su marcha a los progresos alcanzados en la Metrópoli por Lope de Vega y sus innovaciones, y a su tiempo, enriquecióse con préstamos provenientes de la ópera de estilo italiano o, por último, se benefició con los influjos del teatro neoclásico de las postrimerías de la décimaoctava centuria.

Dentro del conjunto de la dramaturgia en Sudamérica hasta 1800, obligado es consignar la existencia de dos apartados muy dignos de consideración: el teatro catequístico, y el teatro indígena, agrupando bajo esta última denominación a todo aquel caudal de piezas dramáticas que se compuso en las lenguas aborígenes, bien que no pocas de las incluídas dentro del primer grupo también se redactaron en idiomas prehispánicos.

Dentro de un evidente propósito de «conquista espiritual» y de difusión de la fe católica, la Iglesia asimila y fusiona los regazos coreográficos y teatrales indígenas que podían aprovecharse, revistiéndolos del ropaje e insuflándoles espíritu católico. Así pues, aplica asuntos cristianos y occidentales a funciones

escénicas y rituales de claro origen gentílico, o prepara funciones dramáticas rústicas, adecuadas a la capacidad intelectual de la masa en cuya catequesis España ponía sus mejores empeños. Rayó a gran altura, en este orden de representaciones, el repertorio de obras que los jesuítas exhibieron en las reducciones del Paraguay, sin que esto entrañe menoscabo para aquellas funciones ofrecidas en otros lugares del Perú, Chile o Río de la Plata, de las cuales queda constancia documental de su calidad, valor y prestancia.

No es éste el lugar oportuno para esclarecer o precisar el grado en que se desarrolló el género teatral entre las poblaciones indígenas. Quedan abundantes testimonios expresivos de que en el Imperio de los Incas no escasearon las representaciones dramaticas, en sus dos modalidades de teatro heroico o militar, y teatro jocoso o de burlería. Tales elementos fueron sabiamente explotados por los doctrineros y las diversas Órdenes religiosas, trocando simplemente los temas paganos en asuntos teñidos de honda religiosidad católica, a fin de que las mentes indígenas captaran, visualmente, los elementos dogmáticos del nuevo credo que debía salvarlos de su gentilidad. Estas representaciones sacras asumían la forma de breves coloquios, autos, pasos o églogas, desarrollando por lo general una parábola evangélica o ilustrando objetivamente algún punto dogmático.

La otra fórmula de la vertiente típica del género dramático en América consistió en el teatro escrito en una cualesquiera de las lenguas primitivas. En America del Sur, la floración más abundante correspondió a las piezas compuestas en quechua. Los pocos y obscuros fragmentos que restan no permiten todavía aquilatar puntualmente los méritos y contenido de este teatro. Han alcanzado lisonjera fama el *Ollantay*, el más discutido tanto por sus elementos arcaicos como por su propia calidad, y atribuído al padre Antonio Valdez, que de fijo debió de limitarse a utilizar un argumento o tema incaico, bordándolo con una estructura y versificación netamente españolas; el anónimo *Usca Páucar*, drama religioso del siglo XVIII sobre la Virgen de Copacabana (la misma que había inspirado a Calderón de la Barca una pieza dramática); *El pobre más rico*, de Gabriel Centeno de Osma; y *El hijo pródigo*, del ingenioso defensor de Góngora, don Juan de Espinosa de los Monteros y Medrano (1632-1688). En puridad de verdad, las obras nombradas, y otras que sería prolijo enumerar, acreditan cuán hondo caló el influjo de los temas y argumentos utilizados por la dramaturgia española, que hallaba imitadores aun en los más alejados rincones del Virreinato peruano.

Ha de comenzar este breve panorama de la dramaturgia sudamericana por el Perú, y más concretamente, trazando las líneas generales de la evolución del arte dramático, en Lima. Mueven a ello, aparte de las razones de cronología que acreditan la existencia de un teatro activo en la capital del Virreinato peruano con sensible anterioridad a la que se registra en otras poblaciones de la América del Sur, las consideraciones provenientes del volumen intrínseco de dicha historia teatral, que sobrepuja conocidamente a la de sus similares del Continente, descartando, desde luego, México (situado fuera del área geográfica a que el presente estudio se contrae preceptivamente).

Con anterioridad a la presencia de constancias fehacientes sobre representaciones teatrales en Lima, se registra la existencia en la misma ciudad de un copioso caudal de literatura dramática, importada de la Metrópoli aun en medio de los azares de las guerras civiles entre los conquistadores. Figuran en los inventarios de los vecinos de Lima y de otras ciudades, ejemplares con las piezas dramáticas de Terencio, Torres Naharro, Lope de Rueda y hasta *La Celestina* asoma más de una vez, patentizando las aficiones de aquellos hombres que conquistaron un Continente para la cultura de Occidente.

Hay alusiones, imprecisas y nebulosas aun, de actividades dramáticas realizadas hacia mediados del siglo XVI en Lima. El Concilio de 1552 ya veda la representacion de pasajes de los Evangelios en el interior de los templos. Pero todavía han de trascurrir algunos años hasta que se encuentre la primera noticia fehaciente de una función teatral en loor del Santísimo. Ello ocurre en 1563, en que Alonso Hurtado recitó el *Auto de la gula;* en 1565, Alonso González escenifica, con idéntico motivo, el *Auto de Abraham*. En 1568, los jesuítas inician su teatro escolar, ligado a la vida y distracciones estudiantiles, en forma de coloquios o pasos escénicos, para festejar la entrada de un nuevo gobernante o de un nuevo dignatario eclesiástico. Entre los primeros autores de estas piececillas figura el famoso naturalista e historiador, P. José de Acosta: al lado de él, otros compañeros de hábito compusieron diferentes obras, entre las que merece mención especial un coloquio cuyo argumento versaba sobre la alegoría del Anticristo y el Juicio Final. Para esta oportunidad, los jesuítas decoraron el escenario con momias de indios extraídas de los cementerios gentílicos, a fin de exprimir más a lo vivo los sentimientos que en los espectadores debieron de provocar tales escenas.

La festividad del Corpus Christi va a ser, por un siglo largo, la ocasión propicia para ofrecer funciones teatrales en público. A mayor abundamiento, una disposicion oficial del Virrey Toledo, expedida en 1572, prescribe que para esa oportunidad, cada gremio saque un auto o paso dramático, examinado previamente por las autoridades eclesiásticas. Por otra parte, la repetida festividad deja de ser una conmemoración librada al entusiasmo o la voluntad de los vecinos, para ser asumida oficialmente por el Ayuntamiento o Cabildo, que designara comisionados especiales que se encarguen de todo lo concerniente al mayor éxito y boato de la conmemoración.

A esta época inicial del teatro en Lima, corresponden las señeras figuras de Sancho de Ribera y Bravo de Lagunas (1545-1591), bizarro y lozano poeta de la primera generacion criolla, guerrero y dramaturgo, celebrado por Cervantes en el *Canto de Caliope*, y que entregó para su exhibición un auto cuyo título desconocemos (1574); y de Antonio de Uroz Navarro (1541-1598), que compuso el auto simbólico titulado *Figura del maná*. Otro autor dramático de nota en este período auroral es el clérigo Miguel Cabello Balboa, a quien se atribuyen una comedia histórica sobre el Cuzco, y una fabulosa, acaso de ambiente napolitano, nombrada *Vasquirán*.

El primer autor de comedias (en su acepción de entonces, es a saber, director de compañía histriónica), del cual existen referencias en los archivos limeños, llamóse Juan Meléndez, y su presencia está documentada en 1591.

No esperó largo tiempo Lima para imitar a Madrid en la gran novedad artística de la época: el teatro público, el corral o coliseo. El notorio mejoramiento de las artes escénicas, aunado al entusiasmo que definitivamente debieron de despertar las esporádicas funciones ofrecidas en las plazas más concurridas, hicieron bien pronto inaplazable la edificación de un local apropiado, que albergara con comodidad a los devotos del arte histriónico. Este primer «patio de la representación de las comedias», abierto en Lima hacia 1596, fué el resultado de los empeños de otro «maestro del arte cómico», llamado Francisco de Morales. Las noticias que han quedado acerca de este recinto, dejan entrever que era un local pequeño e incómodo.

Fué la compañía de farandaleros encabezada por Gabriel del Río, un actor con larga tradición en los tablados metropolitanos, la que hizo escuchar por vez primera en Lima los versos insuperables de Lope de Vega, cuya comedia *Nacimiento de Ursón y Valentín*, se representó en la festividad del Corpus Christi de 1599, sirviendo de escenario, el atrio de la Catedral. Dos años más tarde, comenzan a figurar en el panorama del histrionismo limeño los nombres de

Alonso de Ávila y de su consorte, María de Castilla, *La empedradora*, que después de haber adquirido en México los conocimientos indispensables para la regencia de locales de espectáculos teatrales, retuvieron en la capital del Virreinato peruano el cetro de estas diversiones durante los primeros cincuenta años del siglo XVII.

El mismo año de 1601, el Virrey don Luis de Velasco adjudicó al Hospital de San Andrés (siguiendo el ejemplo que en la Corte madrileña se seguía con los establecimientos benéficos), el privilegio de usufructuar exclusivamente los espectáculos teatrales en Lima. Para aprovecharse diligentemente de esta granjería, la Hermandad del referido nosocomio se apresuró a levantar un nuevo local para funciones dramáticas; el plano de este edificio se cometió al gran arquitecto Francisco Becerra. En este coliseo, los aposentos o palcos de las mujeres estaban cuidadosamente aislados de los varones; el escenario, provisto de las puertas y escotillones convenientes, contaría con una rampa por donde en caso necesario pudiera transitar una cabalgadura. El número de aposentos o miradores ascendía a una veintena, y los espectadores que presenciaban la función de pie, los temibles «mosqueteros», estaban defendidos de las inclemencias del ambiente mediante una techumbre. Arrendado por Ávila y su consorte, este local abrió sus puertas en 1605. El día de Pascua florida se inauguró con la *Comedia de los japones*, pieza cuyo autor no ha podido establecerse. Cada temporada constaba de un promedio de 75 funciones, que se celebraban desde el Domingo de Resurrección hasta el Miércoles de Ceniza.

Las representaciones teatrales sacras con ocasión del Corpus Christi, las únicas cuya serie consecutiva conocemos a lo largo de más de cien años, constituían a todas luces el acontecimiento culminante de la temporada dramática. Por añadidura, a partir de principios del siglo XVII revisten el valor de registro indicador de los autores y estilos predilectos en las piezas que usualmente se echaban en los «corrales», considerando que las obras que se representaban en tales oportunidades, habían perdido casi del todo su enlace con la festividad religiosa, y pertenecían lisa y llanamente al género de las comedias profanas. En este extremo se distinguió conocidamente Lima de Madrid, supuesto que en aquélla las piezas escogidas para hacerse con motivo del Corpus Christi no pertenecían al género de los autos sacramentales o de las comedias «a lo divino», sino, como queda dicho, se escenificaban obras profanas, bien que se procuraba en alguna manera que su argumento dijera relación con la oportunidad en que eran ofrecidas al público.

Por lo demás, era costumbre admitida ofrecer en las anuales representaciones sacras, piezas nuevas o recién estrenadas en los escenarios de los coliseos. En 1604, el mentado Del Río ofreció con ocasión del Corpus Christi la comedia de Lope de Vega, *Los locos por el Cielo*.

El intercambio de autores y de cómicos entre la Metrópoli y sus posesiones ultramarinas, era incesante y alcanzó un ritmo insospechado. No eran solamente faranduleros aislados los que se arriesgaban a pasar al Nuevo Mundo, pues consta que elencos completos, como el de Juan Bautista de Villalobos, entre otros, se trasladó sin dejar un solo integrante, desde España al Perú. Tampoco se echaban de menos autores de nombradía: en 1605 estuvo en Lima Luis de Belmonte Bermúdez, que seguramente estrenó en esta ciudad ,alguna pieza suya.

En 1606, se refundieron los dos locales teatrales ya enunciados, en uno solo, situado a la vera del Convento de Santo Domingo. Contó ese corral con 38 aposentos; las galerías o sobrados altos tenían un aforo de 250 plazas, y en el patio, hallaban cabida holgada hasta tres centenares de «mosqueteros». Cada concurrente abonaba un real para presenciar las funciones ordinarias; el valor de la entrada se doblaba cuando se estrenaba una pieza, se echaba alguna obra com-

plementaria (sainetes, entremeses, fines de fiesta) inusitada, o se brindaba una diversión peregrina (volatineros, títeres, etc.)

La protección al espectáculo teatral era dispensada por igual ora se tratara de magnates, ora se tratara de la masa popular. Sentáronse en el solio virreinal del Perú amigos de Lope de Vega como el Marqués de Montesclaros, el Príncipe de Esquilache o el Conde de Chinchón. Acaso por orden del primero, se escenificó para el Corpus Christi de 1609 una de las mejores «comedias de santos» del Monstruo de Naturaleza, titulada *San Isidro, Labrador de Madrid*. Dos años más tarde, del mismo dramaturgo, se hizo *San Julián de Cuenca*, y en 1617, *La Madre de la Mejor*. De Mira de Amescua se representó en 1612 *El esclavo del demonio*, que se repuso en 1617, y en 1619, *La arpa de David*. En 1614 se ofreció a los limeños *La creación del mundo*, «comedia de ruido» o «de cuerpo» de Vélez de Guevara, de quien también se echó en 1615, la pieza titulada *La hermosura de Raquel*.

En 1613 los conjuntos de cómicos que actuaban simultáneamente en los escenarios limeños, provocaron tales pelazgas y riñas, que el Virrey Marques de Montesclaros determinó prohibir que hubiese más de uno a la vez en la capital de su gobierno, debiendo los demás recorrer el territorio peruano, hasta Potosí por el Sur y Quito por el Norte, hasta que el que ocupaba los tablados de Lima, hubiera terminado sus compromisos, que usualmente se dilataban hasta el comienzo de la Cuaresma.

En 1614, un distinguido vecino limeño, Fernando Carrillo de Córdoba (157?-1619), compuso una comedia satírica, en que se mofaba de importantes personajes de la ciudad. A su costa, hizo representar dicha pieza teatral, con el consiguiente revuelo. Para evitar tales sorpresas, el Ayuntamiento adoptó la resolución de que, en lo venidero, toda obra dramática, antes de ser puesta en escena, debía ser revisada por un delegado de dicha corporación edilicia.

Siguiendo el ejemplar de los limeños anteriormente enunciados, en 1621 un dramaturgo local, Antonio de Morales, escribió e hizo presentar, también a costa suya, la comedia nombrada *El blasón de los Alvarado;* poco después, otro autor, de oficio platero de mazonería, compuso una pieza titulada *Varios sucesos de Lima*, que según deja entenderse, debió de versar sobre un tema local. Los autores metropolitanos más solicitados a la sazón eran Salucio del Poyo, Velez de Guevara, Lope de Vega, Mira de Amescua, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Monroy y Silva y Pérez de Montalbán; a este último, un librero radicado en Lima situó una pensión graciosa para que pudiera ordenarse, y a lo que parece, en testimonio de reconocimiento, el dramaturgo madrileño compuso la comedia titulada *La Monja Alférez*, cuyas dos primeras jornadas discurren en Lima, en donde por cierto consta que se representó.

Uno de los elencos que desde 1625 actuó en los escenarios limeños, llamábase de «Los conformes», copiado así el apelativo que distinguía a una compañía de cómicos que trabajaba en Madrid. Dichos conjuntos, al lado de las habituales funciones rutinarias en el corral público, solían ofrecer actuaciones en las casas de los vecinos de alcurnia y opulencia, con ocasión de bodas u otros saraos, amén de las consabidas representaciones palatinas. En unas y otras, solían echar piezas de los autores más aplaudidos en el tercer decenio del siglo XVII: Pérez de Montalbán, Hurtado de Mendoza, Ruíz de Alarcón, Jiménez de Enciso, Monroy y Silva; la fama y nombradía del Monstruo de Naturaleza continuaba inconmovible.

En 1640 inició el Arzobispo Villagómez una tenaz campaña contra los espectáculos dramáticos, que culminó cinco años más tarde con la supresión de las funciones en la plaza pública de Lima con ocasión del Corpus Christi. El Prelado alegó como causales de su enemiga la creciente profanidad de las piezas ofrecidas en esa oportunidad delante del Santísimo Sacramento. Tan severa medida

sólo se mantuvo en vigor hasta 1651, pero durante dicho lapso perdemos todo rastro de las comedias y autores más populares. De estos últimos, de todas suertes, podemos señalar entre los de positiva simpatía entre los espectadores, Rosete Niño, Cáncer, Pérez de Montalbán, Matos Fragoso, Monroy y Silva, Rojas Zorrilla y Moreto.

En 1660, otro limeño, el Presbítero Alonso Gaitán de Lara (1638-1677) logró ver representada su comedia *Lealtad, amistad y honor*, cuyo título basta para inducir su argumento, ya que de aquél se echa de ver que debió de ser un drama de complexión acentuadamente calderoniana, y del género de los denominados de capa y espada.

Al lado del teatro profano, no puede dejar de echarse una mirada al que se ofrecía dentro de los claustros y cenobios, sin que de ello se desprenda obligatoriamente su índole religiosa. Con reiterada frecuencia, las comunidades religiosas acostumbraban festejar con representaciones dramáticas cualquier acontecimiento grato y una que otra conmemoración importante. Mas, tan difundida costumbre, con la creciente profanidad que invadía aún los más recoletos recintos claustrales, había derivado en causa eficiente de desórdenes e inmoralidades, cuya progresión atajó la Cédula regia dictada el 9 de septiembre de 1660, en que se encarece a las jerarquías eclesiásticas velar celosamente que no se representaran comedias ni coloquios dentro de los conventos, bajo ningún pretexto.

Al mediar el siglo XVII, comienza a fulgir la estrella del gran autor barroco, Calderón de la Barca, con todos sus satélites: Cancer, Matos Fragoso, Moreto, Rosete Niño, Diamante, Cubillo de Aragón, Zárate y Rojas Zorrilla. En contrapartida Lope de Vega y su escuela se sumen, cada vez más, en el olvido. El apogeo de Calderón va a ser excluyente, al punto de que sin incurrir en hipérbole, puede estamparse que su caudal dramático va a acaparar en su integridad el repertorio de las compañías teatrales que a la sazón actuaban en los escenarios peruanos.

El primer auto sacramental calderoniano que consta fehacientemente haberse ofrecido en Lima, lo fue por orden del Virrey Conde de Lemos, que resolvió conmutar las dos comedias que tradicionalmente se exhibían el día del Corpus Christi, por otros tantos autos sacramentales. En el año de 1670, se representaron *Las plantas* y *El gran teatro del mundo*, cuyos pasajes musicales se cometieron al maestro José Díaz. Del mismo Calderón de la Barca se echaron, en 1671, *El cubo de la Almudena;* en 1672, *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma;* en 1680, *No hay instante sin milagro* y *El divino Orfeo;* en 1681, *El primer y segundo Isaac* y *La viña del Señor;* en 1682, *La vacante general* y *El nuevo hospicio de pobres;* en 1683, *El segundo blasón del Austria* y *Andrómeda y Perseo;* en 1684, *La nave del mercader;* y, en fin, en 1685, *La vida es sueño* y *Las Ordenes Militares.*

Los dramaturgos criollos no permanecieron entre tanto estériles o inactivos. En 1670 se estrenó una comedia hagiográfica sobre Santa Rosa de Lima, escrita por el Licenciado Juan de Urdaide (1644-1676), el mismo que cinco años más tarde deleitó a sus conciudadanos con una pieza teatral, de muy expresivo título: *Amor en Lima es azar.* El ya mentado Virrey Conde de Lemos, retocó y arregló, para su escenificación en Lima, con la misma pompa, boato y decorados con que piezas análogas se ofrecían en el Buen Retiro madrileño, un rudimentario drama musical, *El arca de Noé*, de Martínez de Meneses, Rosete Niño y Cancer. Del propio modo, las piezas de Calderón eran aprovechadas para las festividades en los planteles ignacianos: en 1674, *El Fénix de España, San Francisco de Borja*, se representó en una versión del jesuita limeño, padre Pedro López de Lara (1623-1683).

El cetro de la dramaturgia vernácula en Lima lo heredó Lorenzo de las Llamosas (1665-1705?). En 1689 logró ver representada su zarzuela en dos

jornadas *También se vengan los dioses*, sazonada con coplas, canciones y bailes, amén de un entremés o sainete, titulado *El astrólogo fingido*. En Madrid, adonde se trasladó posteriormente, estrenó en el Palacio Real la comedia *Amor, industria y poder*, ofrecida con ocasión del natalicio de Carlos II, el 6 de noviembre de 1695; en igual oportunidad de 1698, estrenó la zarzuela *Destinos vencen finezas*. Por aquellos años, también escribía en Lima piececillas escénicas un poeta andaluz avecindado en dicha ciudad, Juan del Valle y Caviedes, a cuya pluma se debe el entremés *El amor alcalde*, y un baile, *El médico y los cinco enfermos*. Un jesuíta, el padre Nicolás de Torres y Oliva, a la sazón asimismo compuso y dió a la imprenta dos piezas dramáticas, ambas sobre la vida de Santa Rosa; se mandaron recoger, por carecer de licencia de la Orden (1690). En 1695, el limeño Agustín del Campo y Torres, dedicó al Virrey Conde de la Monclova la comedia de argumento helénico-oriental titulada *Odio mudado en afecto;* esta obra estaba provista de una loa alegórica, y mereció los honores de ser representada en funciones solemnes, junto con piezas de Calderón de la Barca, Antonio de Solís y el mexicano Salazar y Torres.

Con el nuevo siglo, la zarzuela cobró vuelos. En 1701, por orden del Virrey Conde de la Monclova, en una fiesta palatina se escenificó el drama lírico de Calderón *La púrpura de la rosa*, cuya partitura, compuesta especialmente para esta función por el Maestro de Capilla de la Catedral limeña, Tomás de Torrejón y Velasco (1654-1728), se conserva original en la Biblioteca Nacional del Perú. En 1707, se puso sobre la escena la gran comedia mitológica del repetido dramaturgo español, *La fiera, el rayo y la piedra*, con escenografía fastuosa y con acompañamiento musical que dejó pasmados a los espectadores.

En el mismo año de 1707 ocupó el solio virreinal peruano un mandatario cuya presencia ha quedado unida indeleblemente a la historia del arte dramático en el lugar: el catalán Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castell dos Rius. Durante su gobierno, agitáronse como nunca antes lo habían hecho las plumas de los más connotados dramaturgos de aquellos años en Lima: el madrileño Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja (1636-1717), y los limeños Pedro de Peralta y Barnuevo (1664-1743), Pedro José Bermúdez de la Torre y Solier (1662-1746) y el Presbítero Miguel Sáenz Cascante (1643-1713).

El mismo Virrey auspició una tertulia palatina, cuyas veladas literarias, amenizadas por una homogénea orquesta, servían de adecuado marco para el lucimiento de los miembros de aquel cenáculo. El propio Marqués de Castell dos Rius compuso varias piezas teatrales, entre las que debe recordarse *El mejor escudo de Perseo*, definida por su autor como «comedia harmónica», en razón de haber intercalado algunos pasajes cantados por zagales y pastoras. Oportuno es notar que esta obra estrenada en Lima fué la primera de su género en el Nuevo Mundo, habida cuenta de que la ópera en tres actos *Parténope*, del Presbítero Manuel Zumaya, subió a la escena en México corriendo 1711, al paso que la pieza del prócer catalán y Virrey del Perú, se exhibió el 17 de septiembre de 1708.

El ejemplo del vicesoberano tuvo un cortejo de continuadores, cuyos nombres ya han quedado consignados. Del Licenciado Sáenz Cascante tenemos noticia de la comedia titulada *La Sagaritida*, de argumento mitológico griego. El 19 de diciembre de 1709 hubo en el Palacio virreinal función solemne: se estrenaba una gran comedia escrita especialmente para aquella festividad por el entonado vate y cantor de Santa Rosa, el Conde de la Granja, que ya en Madrid había saboreado el éxito con su comedia *Los sucesos de tres horas*. La aludida pieza teatral titulábase *De un gran yerro, un gran acierto*, cuyo texto desde luego no ha llegado hasta nosotros, empero que no es difícil conjeturar y colegir del resto de la producción poética del Conde de la Granja. Dicha comedia fué precedida de una loa, retozona y chancera, del fértil ingenio de Bermúdez de la

Torre, que por su parte, en 1734, compuso un auto sacramental, *El apóstol del Perú, San Francisco Solano.* Tampoco podemos saludar el texto de la loa de Bermúdez de la Torre, empero ateniéndonos a lo restante de su producción, no es temerario afirmar que derrocharía fantasía escogida, riqueza de lenguaje y dedicada amenidad, aunadas a una auténtica solera de gracia limeña, sin que de todo este conjunto estuviera ausente el influjo, cribado con tino y mesura, de los más exquisitos modelos franceses, ora en el género preceptivo (como Boileau), ora en el privativamente dramático (v. gr. Racine y Corneille), como bien se echa de ver de citas nominales.

La figura portentosa del enciclopédico polígrafo, suma y esencia de la erudición, Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides, llena todo un ciclo dentro del desenvolvimiento del arte dramático en Lima durante el siglo XVIII. Para singular fortuna de Peralta, sus obras teatrales han alcanzado la fortuna de conseguir editor generoso, que las ha arrancado del olvido. De ellas, recordaremos aquí las más típicas y características.

En el anfiteatro palatino estrenóse, en 1711, la comedia *Triunfos de amor y poder*, de argumento mitológico, que como las demás obras de Peralta, está escrita sobre la falsilla de las de Calderón, con cuyas piezas *El golfo de las sirenas, El monstruo de los jardines* o *La púrpura de la rosa*, acusa irrefragables afinidades. Por todo ello, el conjunto de la producción de Peralta fluye por la senda de la zarzuela grande, con mucha música e imponente aparato escénico, y no del todo exento de algunas pinceladas que denotan el influjo del teatro francés, extremo este último en que pudo gloriarse Peralta de anticiparse a sus contemporáneos en las Indias, y a no pocos en la Metrópoli. Consta, ateniéndonos a propia declaración de su autor, que *Triunfos de amor y poder* aspiraba a imitar el género operístico, con las indispensables reservas. En efecto, la pieza del dramaturgo limeño era, en su porción más considerable, cantada, y por gracia de las arias que en ella incorporó, su numen adquiere desusada amenidad y brillantez rítmica, y en algunos pasajes, hasta galana fluidez y matices de recóndita poesía. En resolución, consignemos que la influencia del neoclasicismo francés se acredita en el argumento y su tratamiento; el recuerdo italiano se patentiza en los recursos musicales asimilados de la operística.

En 1720 estrenó Peralta otra obra suya, *Afectos vencen finezas*, comparable por su índole, según Menéndez y Pelayo, con *Afectos de odio y amor* o *Duelos de amor y lealtad*, del repetido Calderón. La pieza se escenificó precedida de una loa que se cantó en guisa de ópera, y sazonó la función un baile o sainete picaresco, titulado *El Mercurio galante*, amén de un jocoso fin de fiesta, con muchos toques de regionalismo criollo y curiosas pinturas de caracteres. La influencia, por cierto muy menoscabada y venida a menos, de los dramaturgos españoles como Moreto, Solís, Diamante, Bances Candamo o Salazar y Torres (este último, el autor más solicitado a la sazón), se percibe en esta obra de Peralta, por la hinchazón declamatoria, el conceptismo a las veces ininteligible y siempre de enfermiza sutileza, las desconcertantes mudanzas en los afectos y simpatías y la frecuente aparición de pasajes en que el aparato escénico resuelve situaciones insostenibles. Mas, al lado de estos defectos y lunares, relativos supuesto que no es razonable alejar al erudito limeño del patrón que le imponían dichos modelos españoles, cabrillea en algunos instantes la fina versificación que quiebra la obscura mole de los pesados parlamentos.

Es en estos años que debe encasillarse la pieza dramática de mayor entidad que brotó de la pluma de Peralta: una versión castellana de la *Rodoguna* de Corneille, acertadísima paráfrasis del original francés, al cual nuestro autor, con singular destreza, arregló a modo de ópera, añadiéndose pasajes cantables y aun personajes (como el gracioso), de que carecía el modelo, sazonándolo por último con sutilezas y discreteos muy gongorinos.

Entre los dramaturgos limeños de segunda línea, se destacan el aragonés Jerónimo de Monforte y Vera, poeta fluido y burlesco, Jerónimo Fernández de Castro y Bocángel, el jesuíta padre Miguel Carreño (1654-1733) y el Licenciado Félix de Alarcón. Del primero se conoce el sainete *El amor duende* (1725), que sobresale entre sus similares por su jocosa y limeñísima composición, interviniendo como personajes hasta una tapada y una negra, que se expresa en su jerigonza. De Fernández de Castro se tiene noticia de un fin de fiesta, con arias, recitados y coros, y un baile. El padre Miguel Carreño compuso dos comedias: *Los amantes de Antequera*, y *La estatua de Pigmalion.* Finalmente, Alarcón escribió una loa, en 1744, que sirvió de exordio a *Lances de amor y fortuna* de Calderón, y en 1748, otra, en homenaje a Fernando VI.

Párrafo aparte debe consagrarse en este esquema al mercedario fray Francisco del Castillo y Tamayo (1716-1770), limeño retoño de la mordaz musa repentista y truhanesca, no empece su hábito. Extremadamente miope, es conocido en los manuales literarios como «El ciego de la Merced». Su musa fértil, lozana y traviesa, se acreditó en un apreciable número de piezas teatrales, que abarcan autos sacramentales, comedias, entremeses, loas y sainetes de ocasión.

Arrolladora se presenta a todo lo largo del siglo XVIII la dramaturgia de Calderón, a cuya sombra se acogían los nombres de Zamora, Moreto, Salazar y Torres (que tenía un primo hermano en Lima), y Solís, cuya comedia *Amor es arte de amar*, que dejara inconclusa y en su primera jornada, fué terminada en Lima por Gregorio de Villalta y Núñez (1705-1780). Muy avanzada la segunda mitad de la centuria, disputan la primacía a Calderón en los escenarios limeños Cañizares, Zamora y Rojas Zorrilla, pero el genio barroco calderoniano lograba triunfos y éxitos todavía en 1767, en la comedia *El mayor monstruo, los celos*, fué representada adornada de unas «tiranas». Según se adelanta en el tiempo, al lado de los sobredichos comienzan a figurar los nombres de Matos Fragoso, Gabriel Suárez, todavía Monroy y Silva, Laviano, Esteve, Laserna, Zárate, Diamante y Bances Candamo.

Muy a finales del siglo comenzaron a soplar brisas renovadoras. En los coliseos limeños lograron escucharse óperas de Metastasio *(El rayo de Oriente)*, de Goldoni (a través de la versión de Valladares) y de Comella, y comedias de Jovellanos *(El delincuente honrado)*, y de Iriarte *(El filósofo casado y arrepentido)*, estrenadas en 1790 y 1791, respectivamente. No podía faltar a la cita el nombre de don Ramón de la Cruz y de hecho, piezas suyas se exhibieron a porfía en Lima, en el último decenio de la décimaoctava centuria. De él se representaron ya zarzuelas, como las tituladas *El ingenioso Licenciado Farfulla*, o *La Clementina*, ya comedias, como la *Eugenia*, ya en fin, obrillas menores, todas por cierto acompañadas de «boleras», «tiranas», «tonadillas» (como la nombrada *La retreta*), «fandangos», «paspié», y hasta «yaravies» vernáculos.

Obras teatrales compuestas en Lima, a la sazón, sólo nos son conocidas dos, cuyos autores no constan, tituladas *Trajes y gastos de Lima*, estrenada en 1791, y *El pardo de mejor amo y donado más dichoso, Fray Martín de Porras.*

En el territorio de la Nueva Granada, las primeras noticias fehacientes sobre actividades histriónicas datan de 1580. En este año se representó en Bogotá un breve paso escénico, con ocasión del Concilio convocado a la sazón. Hay, luego, referencias de compañías o elencos estables, constituídos en 1594.

El autor de mayor nombradía, en los albores del siglo XVII, es el célebre Fernando Valenzuela, que terminó sus días en el claustro. A su pluma se deben las comedias *Vida de hidalgos*, estrenada en Bogotá en 1619, y *En Dios está la vida*, y el entremés *Laurea crítica*, escenificado en 1629. Compite su fama Fernando de Orbea, autor de una comedia histórica, titulada *La conquista de Santa Fe.* En la población de Ibagué (Departamento de Tolima), un ferviente aficio-



Escudo de armas de Méjico, por Ibarra y Troncoso
(Méjico, 1743).



Indio de la región de Acapulco, pintura de un códice post-colombino (Madrid, Museo de América).

nado a los espectáculos dramáticos consiguió ver representada una loa suya con motivo de la jura de Fernando VI. Este peregrino autor respondía al nombre de Jacinto de Buenaventura.

El primer local público estable se construyó en Bogotá, por José Tomás Ramírez y Dionisio Villar, corriendo 1793. El Obispo Martínez Compañón desató cruda guerra contra la empresa teatral, pero lograron vencerse los obstáculos interpuestos, y el coliseo abrió sus puertas para brindar, el día de la inauguración, *El monstruo de los jardines*, de Guillén de Castro. El escogido elenco que actuaba en este escenario, ofreció comedias y dramas de Lope de Vega, de Calderón de la Barca (*Primero soy yo* y *Cuál es mayor perfección*), de Moreto (*No puede ser guardar una mujer* y *Hasta el fin, nadie es dichoso*) y de Solís (*Un bobo hace ciento*).

En las comarcas rioplatenses, las noticias más antiguas se remontan a 1596, en que suena haberse ofrecido una función dramática en Catamarca. En estos lugares, como en otros de América, fueron los jesuítas los iniciadores de estas actividades. En las residencias que la Orden tenía en Córdoba y Tucumán se exhibieron pasos o coloquios en 1610, y tres años más tarde, en Santiago del Estero.

La primera pieza dramática escrita por un lugareño, cuyo texto se conserva, data de 1717. Es una loa en honor de Felipe V, que precedió a la representación de *No puede ser guardar una mujer*, de Moreto. El autor de dicha obrilla llamábase Antonio Fuentes del Arco, y era santafesino. Treinta años más tarde, con motivo de la jura de Fernando VI, hubo nuevas funciones teatrales en Buenos Aires. En esta oportunidad, actores improvisados hicieron dos obras de Calderón, *Las armas de la hermosura* y *Afectos de odio y amor*, y una de Moreto, *Primero es la honra*. Del mismo Calderón se escenificó, también en Buenos Aires, corriendo 1760, *El segundo Scipión*.

Hubo corral o teatro formal desde 1757 en Buenos Aires, habiéndolo levantado un entusiasta difusor del arte dramático, Domingo Sacomano, el mismo que luego pasó a Santiago de Chile y, por último, a Lima, dejando en todas partes huellas de su espíritu emprendedor. En dicho local debió de estrenarse en 1789 una pieza de ambiente autóctono, dentro de una realización neoclásica: *Siripo*, tragedia de Manuel de Labardén (1754-1810). Se desconoce hoy el texto auténtico de esta obra, inspirada en una leyenda surgida en la conquista del Río de la Plata: la avasalladora pasión que siente el cacique Siripo por Lucía Miranda, mujer española refugiada en el fuerte asediado por los nativos.

El más remoto testimonio del teatro gauchesco, *El amor de la estanciera*, atribuído a Juan Baltasar Maciel, data de las postrimerías del siglo XVIII. Su acción transcurre en un típico rancho criollo; el lenguaje posee el colorido, los modismos y las deformaciones propias del habla de los gauchos.

En los albores del siglo XVII, vivió en Córdoba del Tucumán Cristóbal de Aguilar, oriundo de España, pero avecindado por espacio de setenta años en aquella comarca. Fué autor de varias piezas teatrales de discreto valor artístico, y su mérito principal consistía en su habilidad como refundidor. Sobresale, por ello, en el sainete titulado *Vence al desprecio el desdén*, que sigue de cerca la obra de título casi idéntico, de Moreto, *El desdén con el desdén*.

Puede gloriarse el Paraguay, no sólo de la fecundidad del teatro jesuíta en las misiones, sino de contar en su haber con una de las más antiguas funciones teatrales que se registran en toda la América del Sur. Consta que en 1544, en la Catedral de Asunción el clérigo Juan Gabriel Lezcano hizo representar una farsa, con ocasión del Corpus Christi, cuyo texto había compuesto él.

En el lugar pertinente se ha dado razón de la intensa dramaturgia que se registra en las misiones regentadas por los ignacianos, que aprovecharon las

aptitudes de los nativos guaraníes para pantomimas, rudimentarios pasos escénicos y breves coloquios, por lo general inspirados en temas bíblicos, que los mismos miembros de la Compañía redactaban en las lenguas vernáculas. Funciones de ocasión, sin ningún propósito transcendente, y fiados los parlamentos a la feliz retentiva de los indígenas: desdichadamente se han confundido todos los textos que entonces se representaron, dejándonos a ciegas sobre tan interesante capítulo del arte dramático en esas comarcas.

En Montevideo, se sabe que el primer local público abrió sus puertas sólo en 1792, bien que esto no signifique que anteriormente hayan podido ofrecerse en esa ciudad piezas dramáticas, empero no poseemos referencias satisfactorias sobre el particular.

En la Capitanía General de Chile, no escasean datos expresivos de esporádicas funciones dramáticas, ya desde 1612. En Concepción se ofrecieron en una ocasión hasta catorce comedias, entre ellas la anónima *Hércules chileno*.

En la capital, Santiago, la primera representación documentada se registra en 1746, en que se escenificó una loa, ingenua y pueril, en homenaje al Prelado de aquella diócesis. Años después, en 1777, abrió sus puertas el primer corral de comedias, y se tiene noticia de haberse exhibido en él *Los españoles en Chile*, de González de Bustos, *El desdén con el desdén*, de Moreto, *El dómine Lucas*, de Cañizares, y varias otras piezas de Calderón, Matos Fragoso y Eugenio Gerardo Lobo.

En la población norteña de La Serena, se representaron en 1747 *El alcázar del secreto*, de Solís, y *San Pedro de Masara*, de Lanini.

De la comarca quiteña, aun no contamos con un trabajo monográfico sobre las actividades dramáticas en ella. Escasamente sabemos que con frecuencia visitaban aquellos lugares, en el curso de sus expediciones, las compañías de cómicos que tenían su centro en Lima, de donde es de inferir que llevarían el mismo repertorio que proveía las funciones en los corrales limeños.

Por cierto, el poeta ecuatoriano Jacinto de Evia, en su recopilación *Ramillete de varias flores poéticas* (Madrid, 1675), recoge los textos de quince loas debidas a su musa, pero ignoramos de todo punto si fueron alguna vez recitadas sobre las tablas.

De Guayaquil sábese que durante el período administrativo del Gobernador García de León y Pizarro (1779-1790) se instaló y ofreció funciones un pequeño local teatral.

Las mismas observaciones formuladas en punto a los espectáculos dramáticos en la región quiteña, son aplicables al Alto Perú, dentro del cual estaba enclavada una de las ciudades más populosas a la sazón en todo el mundo: Potosí, centro de atracción al cual convergían todos los conjuntos de faranduleros que de Lima salían en jira a las tierras sureñas. En la plaza mayor de Potosí se representaron en 1578 varios pasos inspirados en escenas de los libros de caballerías, y desde 1616 contó esa población con un corral, levantado por Juan Núñez de Anaya. Por su parte, La Paz, sólo en 1796 inauguró un coliseo de comedias.

BIBLIOGRAFÍA

En el presente repertorio se ha dado cabida, de preferencia, a aquellas publicaciones de aparición más reciente, que por lo tanto todavía no han sido convenientemente conocidas y que, por otra parte, recogen, ya en forma de bibliografía, ya en las notas al texto, cuanto hasta ahora ha visto la luz pública sobre la materia. También se ha cuidado de consignar aquí aquellas colecciones de textos que permiten acercarse con facilidad a los títulos enunciados en las páginas precedentes.

BAYLE, CONSTANTINO: *El teatro indígena en América*, en «Razón y Fe» núms. 576-577 (Madrid, 1946).

ÍDEM: *Notas acerca del teatro religioso en la América colonial* (Madrid, 1947).

Biblioteca de Cultura Peruana, I (París, 1938), págs. 133-402.

CASTAGNINO, RAÚL HÉCTOR: *Esquema de la literatura dramática argentina*. 1717-1949 (Buenos Aires, 1950).

CENTENO DE OSMA, GABRIEL: *El pobre más rico* (Lima, 1938).

LEONARD, IRVING A.: *A shipment of comedias to the Indias*, en «Hispanic Revieuw», vol. II, núm. 1 (1934), págs. 39-50.

ÍDEM: *Pedro de Peralta. Obras dramáticas. Con un apéndice de poemas inéditos. Publicadas con introducción y notas de...* (Santiago de Chile, 1937).

ÍDEM: *Notes on Lope de Vega's works in the Spanish Indies*, en «Hispanic Reviw», volumen VI, núm. 4, (1938), págs. 277-293.

LOHMANN VILLENA, GUILLERMO: *El arte dramático en Lima durante el Virreinato* (Madrid, 1945).

ORTEGA RICAURTE, JOSÉ VICENTE: *Historia crítica del teatro en Bogotá* (Bogotá, 1927).

PEREIRA SALAS, EUGENIO: *El teatro en Santiago del Nuevo Extremo*. 1709-1809 (Santiago de Chile, 1941).

TRENTI ROCAMORA, JOSÉ LUIS: *El repertorio de la dramática colonial hispanoamericana* (Buenos Aires, 1950).

ÍDEM: *El teatro en la América colonial. Prólogo del P. Guillermo Furlong Cardiff, S.I.* (Buenos Aires, 1947).

USCA PAUCAR, en «Documenta. Revista de la Sociedad Peruana de Historia», año II, núm. 1, páginas 1-178.

VARGAS UGARTE, RUBÉN: *De nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Introducción y notas de...* (Lima, 1943).

ÍDEM: *Obras de don Juan del Valle Caviedes. Introducción y notas de...* (Lima, 1947), páginas 323-335.

ÍDEM: *Obras de fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo. Introducción y notas de...* (Lima, 1948).

POESÍA GAUCHESCA ARGENTINA

por

AUGUSTO RAÚL CORTAZAR

Poesía gauchesca

El estudio de la poesía gauchesca argentina entraña el conocimiento del gaucho, ese interesantísimo tipo humano que fué realidad social y protagonista histórico desde el siglo XVIII hasta las postrimerías del XIX. Los antecedentes sobre su origen en las pampas bonaerenses, las cuchillas del Litoral y los campos del Uruguay; su historia; el análisis culturológico integral de su vida peculiar; su interpretación y trascendencia considerado como autor de un complejo proceso y como tema o motivo de inspiración de obras literarias, serían algunos de los aspectos que se suponen conocidos por quien emprenda la lectura de los poemas gauchescos. Por cierto que tal programa no puede ser desarrollado en la estrechez de estas páginas y nos limitamos por eso a indicar las fuentes bibliográficas más aprovechables.

En otro plano, no ya de información de hechos o datos, sino conceptual, conviene aclarar el alcance y significado de expresiones como «poesía gauchesca», «folklore literario» y «literatura folklórica», que el lector medio, y aún los críticos, suelen confundir. La típica existencia de los gauchos y las características del ambiente pampeano, favorecieron la elaboración de una cultura popular y tradicional a la que llamamos hoy *folklore*. Lo concebimos como «el cúmulo de fenómenos que cumple un lento proceso de asimilación en el seno de ciertos sectores humanos que llamamos «pueblo», deslindables dentro del ámbito de la sociedad civilizada; constituye un complejo cultural que tiene su manifestación en todos los aspectos de la vida popular; se adquiere y difunde por el vehículo de la experiencia, traslucida en la palabra y el ejemplo; se colectiviza y logra vigencia merced a su condición funcional de satisfacer necesidades biológicas y espirituales; adquiere la plenitud de su sentido (sea remota supervivencia o trasculturación moderna), cuando perdura, tradicionalizándose a través de generaciones y esfumando su origen tras el anonimato de sus creadores; por fin, como resultado del proceso, que se cumple con sosegado ritmo secular, aparece típicamente localizado por el inevitable influjo de la naturaleza inmediata, que sustenta y circunscribe la vida del conjunto»[1]. Cuando hay que aludir, dentro de este conjunto, a un sector determinado, debemos precisarlo con el adjetivo o la expresión que corresponda: folklore musical, coreográfico, religioso, ergológico, saber popular, etc. El *folklore literario* será el que agrupa las manifestaciones de esta índole, en prosa y en verso: cuentos, leyendas, romances, coplas, seguidillas, villancicos, etc. Lo que interesa destacar es que se trata en primer término, sustantivamente, de folklore; luego, en segundo lugar, calificamos y determinamos con el adjetivo «literario» las especies a las cuales nos estamos refiriendo entre las múltiples que aquel sustantivo comprende. Pero siempre se ha de tratar de expresiones que presenten los rasgos caracterizadores del folklore mismo, vale decir que serán populares, empíricas, de transmisión oral, funcionales, tradicionales, anónimas, geográficamente localizadas y socialmente vigentes.

Por otra parte, autores de variada categoría, entre los cuales se cuentan los genios más excelsos de la humanidad, han incorporado a sus obras, en los más diversos géneros, aspectos y elementos tomados del tesoro tradicional y de la vida consuetudinaria del pueblo. El folklore aparece aquí como una proyección, como ambiente, tema, caracteres o episodios incorporados a la obra particular de un autor culto y perfectamente determinado que el público conoce a través del libro. Este tipo de producción es lo que proponemos llamar *literatura folklórica*, contraponiéndola al folklore literario. Los términos se han invertido: lo sustantivo es ahora la literatura, cuya especie o característica designamos con el adjetivo, pues se distingue de otras manifestaciones, en que trasunta aspectos de la vida popular tradicional; en que esté como impregnada de un espíritu, de un estilo, de un modo típico de expresión; en que manifiesta con palabras propias de un autor dado, un concepto del mundo e ideales de vida diluídos y a veces tácitos en el espontáneo y asistemático modo de ser de ese sector de la sociedad al que convenimos en llamar «pueblo».

La *literatura gauchesca* se inicia en la historia de las letras argentinas con una manifestación, propia de la pampa, que tomó como asunto al gaucho. Todo cuanto él había incorporado funcionalmente a su vida, desde la indumentaria al caballo y desde sus cantos y payadas a sus fiestas, constituyó en su hora, con incuestionable plenitud, el folklore de nuestra pampa. Por eso se justifica que, dentro del género que hemos denominado literatura folklórica, distingamos, de acuerdo con una expresión consagrada, esta subdivisión particular de la *poesía gauchesca*. No se trata, como es bien sabido, de versos propios de los gauchos, recogidos de sus labios y trasladados a la forma escrita, como documentación científica, según hacen los folkloristas de hoy con nuestro pueblo contemporáneo. Son poemas de insignes y bien determinados autores. Si elegimos el más eminente, *Martín Fierro*, como ejemplo representativo, comprobamos que tiene la virtud de haber captado lo esencial y característico del gaucho bonaerense, y aun algunos de los rasgos más genuinos del carácter criollo. Éstas y otras circunstancias confluyen para que la gente le asigne el mérito de ser acabada muestra del folklore argentino. Pero si aplicamos al caso la tabla de criterios que hemos bosquejado, resulta que el *Martín Fierro* no cumple esas condiciones, pues no ha sufrido aquel largo y complejo proceso de folklorización: no es anónimo, se conoce más en los sectores cultos y letrados de la sociedad que en el pueblo mismo; son sus medios difusores el libro, el periódico, la crítica erudita y no tanto la palabra hablada; pero aunque nada de esto ocurriera, sus ochenta años de vida no son tiempo suficiente para hablar de tradicionalidad, morosa decantación que el pueblo mide por generaciones, centurias y milenios. ¿Queremos con esto decir que el *Martín Fierro* carece de inspiración popular, que está ayuno de sustancia folklórica? Nada más absurdo ni alejado de nuestro propósito. No se desmerece el poema de Hernández negando que sea folklore literario, sino se busca sólo que se le apliquen calificativos que, por tener algo de técnicos, requieren máxima claridad de concepto y precisión en los términos.

Tras este simple planteo terminológico, más allá del cual no va nuestro propósito en este caso, subyacen otros problemas a los que aquí apenas podemos aludir. Por ejemplo: los poemas gauchescos constituyen un magnífico campo de investigaciones, no agotadas hasta hoy, y en cierto modo no emprendidas todavía, respecto del caudal de elementos folklorizados en su tiempo, que los incorporaron, ya intactos, ya con leves modificaciones, a su texto. Si fuera posible una reconstrucción, pongamos por caso, del tesoro paremiológico de los gauchos anteriores a ellos, podríamos determinar qué porcentaje hay de adaptación feliz y cuánto de invención personal en cada caso. A la inversa, la difusión y popularidad del *Martín Fierro* han iniciado, desde que vió la luz, un verdadero proceso de folklorización. Muchos fragmentos son, desde entonces, conocidísimos.

Los paisanos primero, el pueblo de diversas regiones del país más tarde, han reconocido en esos versos sus propios acentos, destellos de su inspiración y de su alma: los han repetido porque a fuerza de hallarse en ellos reflejados, los consideraron como propios, los asimilaron a su caudal poético. Así fueron pasando de boca en boca y de padres a hijos. En ciertos círculos, el libro y la enseñanza oficial avivan el recuerdo del autor y lo vinculan con su creación. Pero en muchos casos, en el seno del pueblo de diversos lugares de la República, los versos, hondos y alados, del *Martín Fierro*, viven por sí mismos, han borrado su paternidad y se mencionan y repiten como anónimos. Han llegado al máximo grado de consagración que el pueblo puede otorgar a un poeta digno de él; sacrificar su personalidad para fundirla en la tradición, no por anónima menos gloriosa. Las generaciones que nos sigan, siglos después de nosotros, verán sin duda cumplido ese ciclo. Y sólo entonces, con respecto a los trozos, estrofas o versos que hayan sufrido la transmutación, saliendo airosos de la prueba del tiempo y recatándose en el anónimo, podremos decir que el *Martín Fierro* ha dejado de ser literatura folklórica de tema gauchesco para destilar su esencia en auténtico folklore argentino.

Juan Baltasar Maziel
(1727-1788)

Los primeros autores conocidos en la historia de nuestra poesía gauchesca son Juan Baltasar Maziel, Juan Gualberto Godoy y Bartolomé Hidalgo. La extensión y calidad muy relativas de la obra de los dos primeros justifican sólo su mención como antecedente. Maziel, graduado en las universidades de Córdoba y en la de San Felipe (Santiago de Chile), ocupó diversos cargos en el obispado de Buenos Aires; fué el creador y primer cancelario de los «Reales estudios» establecidos en el Convictorio carolino (actual colegio Nacional de Buenos Aires) y en este sentido merece ser llamado «Maestro de la generación de Mayo». Su producción poética culta, muy del tono de la época, está fuera de nuestro campo, al que interesa sólo por un romance: *Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excelentísimo Señor Don Pedro de Ceballos* (1777), que por su metro, su atribución a «un guaso» y algunas notas de color local puede ser ubicado como primera manifestación de la poesía gauchesca. Su texto, en la versión dada a conocer por Rojas en su *Literatura argentina*, resulta tan deturpado que es incomprensible; no sólo han sido mal interpretadas varias grafías del original, sino que no se ha advertido la falta de versos cercenados por la guillotina al ser encuadernado el volumen donde se conserva el manuscrito.

A la maciza monografía de Juan Probst, *Juan Baltasar Maziel, el maestro de la generación de Mayo* (Buenos Aires, 1946), deberá acudirse para rectificar los errores biográficos que desde Juan María Gutiérrez se repiten en las historias de la literatura y para contar con un texto depurado y auténtico [2].

Juan Gualberto Godoy
(1793-1864)

Juan Gualberto Godoy, nacido en Mendoza, ejerció durante su agitada vida las ocupaciones más diversas, desde vinicultor hasta director de escuela, pasando por las de periodista, pulpero, calígrafo, maestro, empleado y minero. Viajó a Buenos Aires en 1817 y 1822 y cultivó la amistad de Juan Crisóstomo Lafinur;

publicó el *Eco de los Andes*, el *Iris argentino* y *El Huracán* entre 1824 y 1827 y desde entonces hasta la aparición de *El coracero* (1830) corre un oscuro período durante el cual se cree estuvo en la pampa, establecido cerca de Tuyú, en la provincia de Buenos Aires, antes de su emigración a Chile, donde residió 25 años. Una legendaria tradición oral, acaso sólo fundada en el hecho de que el Tuyú fué el *pago* y la tumba de Santos Vega, le adjudica el triunfo en la famosa payada en que «el viejo Santos» fué vencido.

Escribió poesías de tipo culto sobre los Andes y la llanura argentina y otras de tono satírico; por fin, algunas de estilo popular, aparecidas en *El coracero*, y un diálogo, cuyo texto, publicado según parece en folleto perdido, se conoce en la tradición oral como el *Corro* de Godoy. Estas últimas son, desde luego, las únicas que sustentan la opinión de la prioridad de este poema como iniciador de la serie de los gauchescos, adelantándose a Hidalgo. La especie se originó en las palabras con que Domingo Sarmiento, el «Dominguito» que su padre adoptivo haría famoso con la memorable biografía, puso en el escrito que, como prólogo, precedió al texto de las poesías de Godoy, publicadas en Buenos Aires en 1889.

Poca base había, por cierto, para tal consagración, considerando tanto el número de los poemas como la calidad. Hoy contamos con un nuevo elemento de juicio. Juan Draghi Lucero, al recoger de boca del pueblo los materiales que constituyen su *Cancionero popular cuyano* encontró un fragmento que se considera perteneciente al diálogo de Godoy (p. LXXXV); el texto, además de ser fragmentario, no resiste la comparación con Hidalgo. Los versos corren parejos con el título, que rezaba así: *Confesión histórica en diálogo que hace el Quijote de Cuyo, Francisco Corro, a un anciano que tenía ya noticias de sus aventuras, sentado a la orilla del fuego, la noche que corrió hasta el pajonal, lo que escribió a un amigo*, según dato de Zinny en su *Efemeridografía*.

Con tales elementos de juicio debemos seguir reservando para Hidalgo el primer puesto en la serie de los gauchescos, aunque refirmando, desde luego, lo dicho en las páginas preliminares sobre el folklore literario preexistente y sin olvidar tampoco los romances, bocetos dramáticos anónimos y otros textos que marcan la paulatina transmutación de la sustancia popular, tradicional, oral y anónima en literatura escrita, que con aquélla aspira a nutrir su arte.

Bartolomé Hidalgo

(1788-1822)

Rasgos biográficos

Nace en Montevideo el 24 de agosto de 1788. La muerte del padre (que era, como su madre, argentino), lo erige tempranamente en jefe de la familia, integrada por cinco hermanas. Empleado desde mozo en la tienda de don Martín Artigas, cimenta entonces su amistad con el hijo, José Gervasio, el futuro caudillo oriental. Salvo el episodio de las invasiones inglesas, la labor burocrática lo absorbe hasta el alzamiento patriota de 1811. Se incorpora a las fuerzas sublevadas, no en calidad de soldado, sino en cargos administrativos, como el de comisario de guerra; merece el elogio de todos sus jefes, por lo cual el Triunvirato lo considera «benemérito de la Patria». Participa en el sitio de Montevideo, y el triunfo artiguista lo vuelve a funciones administrativas en el correo y el Ministerio de hacienda. El nombramiento de director del Coliseo satisfizo sin duda su vocación de poeta. Alterna su intensa actividad allí con diputaciones diplomáticas ente el director Pueyrredón, razón por la cual viaja varias veces a

Buenos Aires. Su notoria posición política se hace incómoda bajo la ocupación portuguesa y se establece definitivamente en Buenos Aires desde marzo de 1818. Su vida es modesta, cercada de estrecheces y sinsabores. Uno de ellos habrá sido provocado por las expresiones ofensivas que el padre Castañeda le endilga en *La madrona comendadora* y que el poeta contesta con dignidad en un impreso: *El autor del diálogo entre Jacinto Chano y Ramón Contreras contesta a los cargos que se le hacen por La Comendadora.* En una carta de Joaquín de la Sagra y Periz (1 de mayo de 1817), dada a conocer por Lauro Ayestarán (*La primitiva poesía gauchesca...*, p. 34), se lo llama «mulatillo», y esto acaso aclare algunos de los términos oscuros del padre Castañeda.

En Buenos Aires compone, imprime y vende en hojas sueltas sus *Cielitos;* se casa y publica sus *Diálogos;* vencido por su vieja enfermedad pulmonar, muere en Morón el 28 de noviembre de 1822.

Como se ve, en el Uruguay nació, se formó espiritualmente, inició su actuación política, militar y literaria y llegó a descollar; pero otras circunstancias hacen que no sea antojadiza su inclusión en las historias literarias argentinas y hasta en los programas de enseñanza de las escuelas. En efecto, en 1788 integraba el Uruguay el Virreinato del Río de la Plata, y fué luego una de las Provincias Unidas; los padres y la hermana menor eran argentinos; en Buenos Aires se estableció voluntariamente, formó su hogar y produjo lo más significativo de su obra, henchida de patriotismo y de temas históricos y locales, que el poeta consideraba sin duda como glorias de un acervo común.

Sus estudios no debieron ser ni asiduos ni profundos, pero su vocación lo llevó a cultivarse, empapándose del estilo neoclásico propio de la época. Así lo demuestran sus *Marchas nacionales orientales* (1811 y 1816) y los llamados *Unipersonales*, monólogos que se recitaban con el complemento de adecuada decoración escénica y números de música: *La libertad civil, Sentimientos de un patriota* y el *Idomeneo*, de texto desconocido (los tres de 1816). Lo corroboraría *El triunfo* (1821) si fuese de atribución probada: alude al de San Martín en el Perú y apareció en Buenos Aires. No se justifica en un capítulo sobre poesía gauchesca el análisis de estas piezas, pero sí su mención, no sólo para completar la referencia bibliográfica de las obras del autor, sino para recoger el antecedente que pueden significar las ideas, temas, sentimientos, imágenes y expresiones en el examen de su obra de tono popular. Con el mismo propósito, conviene recordar también el dato biográfico, no suficientemente valorado, de su íntima vinculación con los gauchos orientales que constituían en gran parte las fuerzas revolucionarias con las cuales actuó desde 1811 a 1814 en diversas campañas en la costa del Uruguay (Paysandú, Salto) y en los 22 meses del sitio de Montevideo.

Del texto de sus versos, así como de varios documentos privados que aporta Mario Falcao Espalter, surge la imagen de un hombre bondadoso y modesto, probo y patriota, observador y laborioso, sensible a los más nobles sentimientos, traducidos no sólo en la prédica que sus poemas recogen, sino en la efectiva realidad de su conducta ejemplar.

CIELITOS. — Como poeta, Hidalgo ha conquitado celebridad con los *Cielitos* y los llamados *Diálogos patrióticos*. En cuanto a los primeros, debemos aclarar que con la misma palabra se designa una danza, la música correspondiente y una especie poética que antaño constituía la letra de aquel baile. Con razón dice Juan María Gutiérrez en *La literatura de Mayo:* «La danza, la música y la palabra aunadas, en las reuniones populares, desde tiempos remotos, tienen entre nosotros el nombre simpático de *cielo*, el cual en cuanto a su forma métrica, participa de todas las combinaciones del octosílabo con otras medidas de menor número de sílabas, asemejándose a las seguidillas españolas. Como música o tonada, es sencillo, harmonioso, lleno de candor y alegría juvenil. Como danza

reúne a la gracia libre y airosa de los movimientos, el decoro y la urbanidad» [3]. De acuerdo con la clasificación de las danzas criollas de Carlos Vega, el cielito es de las de pareja suelta, interdependiente, y grave-viva en cuanto a su carácter. Su coreografía reúne figuras de la contradanza, la cuadrilla y los lanceros, con agregados y matices que el pueblo añadió al asimilarlo. Desde hace un siglo más o menos ha comenzado a perder vigencia y hoy se lo conoce a través de descripciones, testimonios y referencias, ya de viajeros extranjeros (desde 1820 a 1870), ya de tradicionistas, ya de pintores como Carlos E. Pellegrini (1841) y Carlos Morel (1845). El completo estudio técnico lo debemos en nuestros días a Jorge M. Furt, Carlos Vega e Isabel Aretz. Según noticias históricas reunidas por el segundo, las guerras de la Independencia dispersaron el cielito, que pasó primero al Uruguay, luego a Chile con San Martín y a Bolovia con el ejército auxiliar del Alto Perú. Más tarde fué también complemento coreográfico en representaciones dramáticas.

El *cielito como especie poética* ha sufrido un interesante proceso de folklorización, paralelo a la danza en un principio y disociado luego. Ambos elementos, coreográfico y poético, formaron con el musical un armonioso complejo. Gustó en el pueblo y fué así difundido y asilimado; sobrevivió a los cambios de gusto de varias generaciones hasta tradicionalizarse, localizándose con matices variados en diversas regiones; en su larga trayectoria el ambiente criollo le infundió algunos de sus propios rasgos característicos en el léxico gauchesco, en las metáforas camperas, en el modo de tratar los temas líricos y hasta en cierta propensión picaresca que hizo decir a Gutiérrez que los cielitos no tienen siempre «el puro e inocente color de su nombre: tiran con frecuencia al verde...».

Todo esto era así porque hasta 1810 cumplían su función satisfaciendo necesidades colectivas estéticas y sentimentale; pero a partir de entonces se produce una «transferencia folklórica» provocada por la mutación de los ideales en la conciencia colectiva del pueblo: predominaron los patrióticos y bélicos sobre los afectivos y sensuales; se echó mano de los cielitos como forma adecuada de expresión y, como es frecuente en estos procesos, perduró la forma y se transformó el contenido, el tema, el espíritu. Siguió usándose la cuarteta octosílaba con rima consonante en los versos pares (versión criolla de los romances tradicionales) y se intercaló el estribillo, pero la letra dejó de ser simple acompañamiento de la música y el baile, adquiriendo valor autónomo. Los temas fueron acontecimientos de actualidad, relacionados casi siempre con la suerte varia de las armas y con las aspiraciones de unión y libertad; el tono es ya épico y heroico, ya desafiante o fanfarrón; las estrofas, liberadas de la estrechez de la danza como medida de su duración, aumentaron en número: por fin, esto fué preparando la diversa suerte de ambos elementos: en tanto que la danza debilitó su vigencia y desapareció, el cielito como especie poética fué cultivado independientemente con asiduidad y fervor.

Puesto que había llegado a ser una expresión folklórica, era popular, anónima y oral. Muchos poetas y payadores populares habrán compuesto cielitos, pero al difundirse y tradicionalizarse se esfuma el nombre del autor. El primero que encontramos en la historia literaria es el de Hidalgo. De aquí que a los cielitos auténticos, se agreguen otros simplemente atribuídos y algunos probables. Siguiendo la tradición popular, algunas fuentes bibliográficas los dan como anónimos. Del catalogo y análisis que de cada uno de ellos hacen Falcao Espalter, Leguizamón y Ayestarán, concluímos, en resumen, que pueden atribuírsele el *Oriental* (agosto de 1816), el titulado *Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII y saluda al conde de Casa-Flores con un cielito en su idioma* (1820); *En honor del Ejército libertador del Perú* (1821) y *Al triunfo de Lima y el Callao* (1821).

El primero, dirigido a los portugueses invasores, incluye por pifia 84 pala-

bras en su idioma. Los tres restantes aluden en sus títulos o sus textos a Ramón Contreras, uno de los interlocutores de los *Diálogos*. El último, en la 6.ª cuarteta, al decir: «Después de los ruiseñores / bien puede cantar la rana», recuerda las odas que el mismo acontecimiento inspiró entre los poetas cultos; uno de ellos, Esteban de Luca, lo había incitado a cantar «la restauración de Lima» en un romancillo laudatorio.

En cuanto al *Cielito de la Independencia* (julio-agosto de 1816), la paternidad es rechazada por Falcao y aceptada por Leguizamón sin pruebas y débiles argumentos, y el compuesto *A la venida de la expedición española al Río de la Plata* (1819) es también sólo probable. Por fin, el *Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maypú* (1818) plantea interesantes cuestiones. Gutiérrez en *La literatura de Mayo* cita una estrofa, sin mencionar autor. Ricardo Rojas encontró en el Museo Mitre otro *Cielito de Maipú* que no contiene aquella estrofa; en ningún caso se dice sea de Hidalgo; Jorge Eduardo Bosco, en 1944, halló a su vez entre los papeles de Gutiérrez, hoy en la Biblioteca del Congreso de la Nación, un *Cielito de Maypo*, encabezado por la estrofa de referencia (salvo la variante, que puede ser errata, del primer verso: «El cielo *da* las victorias»... y no *de*). Tiene sentencias criollas de buena ley, agudeza satírica y concisión refranesca y, en cuanto a la métrica, es el único que conserva la forma asonantada en los pares (asonancia a - o) del romance tradicional español.

La revisión minuciosa de los textos, tanto de los *Diálogos* como de los *Cielitos*, ya auténticos, ya probables, nos ha permitido correlacionar numerosos versos y expresiones que se repiten o aluden entre sí, como ecos de un mismo pensamiento; aunque no resuelven el punto, son valiosos elementos de juicio que todo intento de atribución deberá tener presente. Abreviamos los títulos, incluyendo algunos cielitos de filiación dudosa no mencionados más arriba.

1. Contreras: «Que aunque yo *compongo cielos* / y soy medio payador...». (D., v. 109.)
2. *Cielito de Montevideo* (diciembre 1812): «Que salgan al campo limpio / *y verán lo que es tabaco*». (C. a la expedición.)
3. *Cielito del bloqueo* (1814), Cfr. ND., v. 103-106: «Y, si no, que le pregunten / a Posadas, el mentao, / cómo le jué allá en las Piedras / y después, allá en *los barcos*».
4. *Cielito oriental* (1816): «Ellos traen facas brillantes / espingardas muy lucidas, / *bigoteras retorcidas* / y burriqueiros bufantes». (C. a la expedición.)
5. *Cielito de la Independencia* (1816). Temas de unión y libertad: «Cielito, cielo festivo, / cielito del entusiasmo...». (D., v. 369-376; ND., v. 145; C. de Maipú; C. en honor del Ejército.)
6. *Cielito de Maipú* (1818) (núm. 1): «...Y todos *mozos amargos*...». (C. a la expedición; ND., v. 170; Rel., v. 167.)
   «Osorio salió matando / al concluirse la *contienda* / sin saber hasta el presente / dónde fué a tirar la rienda». (C. de la Guardia.)
   «...Y según todas las señas / no les habían dado mate». (C. de la expedición.)
   «...Nuestra augusta independencia». (C. de la Guardia.)
7. *Cielito de Maypo* (1818) (núm. 2): «Cielito, cielo festivo, / cielito del entusiasmo...». (C. de la Independencia.)
8. *Cielito a la venida de la expedición* (1819):
   a) «El que en la acción de Maipú / supo el cielito cantar...». (C. de Maipú, 1.º y 2.º.)
   b) «Ellos traen caballería / del bigote retorcido...». (C. oriental.)
   c) «Con mate los convidamos / allá en la acción de Maipú» (C. de Maipú.)

d) «...Porque según olfateo / no han de pitar del muy flojo». (C. de Montevideo.)

e) «...Hay puros mozos amargos...». (C. de Maipú; ND., v. 170; Rel., v. 167.)

f) «Saquen del trono, españoles, / a un rey tan bruto y tan flojo...». (C. de la Guardia; ND., v. 69-74; 119-124.)

9. *Cielito de Un gaucho de la Guardia del Monte...* (1820):

a) «¡Pero que nos grite un flojo!». (C. de Maipú.)

b) «...Venga a poner su contienda, / y verá si se descuida / dónde va a tirar la rienda». (C. de Maipú.)

c) «Nuestra augusta Independencia». (C. de Maipú.)

10. *Cielito en honor del Ejército libertador* (1820-1821): «Ya en otro cielo le dije / nuestra amarga resistencia / y nuestra eterna constancia / por lograr la Independencia». (C. de la Independencia.)
«Hasta que entremos en Lima...». (C. al triunfo de Lima; ND., v. 168-169.)

DIÁLOGOS. — Los *Diálogos* son tres: *Entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte;* el *Nuevo diálogo entre Ramón Contreras, gaucho de la Guardia del Monte y Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo* y la *Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vió en las Fiestas Mayas de Buenos Aires, en el año 1822.* Tiene el primero un aire serio y dolorido; los amigos pasan revista a los acontecimientos de los diez años que lleva de vida la Patria y encuentran motivos de pesadumbre y desaliento; comprueban que el mérito y el esfuerzo no son, como deben, los motivos del éxito y la preferencia (y aclara su pensamiento con una feliz comparación gaucha); por el contrario, el dinero enturbia los dictados de la justicia; se duelen de la afligente situación de los soldados del general Belgrano y de los dudosos manejos de las finanzas públicas, reflejados en la ruina de la Casa de comedias y en el mal estado de los caminos; la desigualdad ante la ley se revela en la diferente suerte del gaucho y del señorón, aunque sean ambos ladrones. Por boca de Chano el autor reclama con vehemencia emocionada a sus compatriotas unión: «Os lo pide humildemente / un gaucho, con ronca voz, / que no espera de la Patria / ni premio ni galardón, / pues desprecia las riquezas / porque no tiene ambición». Y en estas palabras Hidalgo ha dejado traslucir reflejos de su temperamento y de su tesitura moral.

El *Nuevo Diálogo* alude a hechos de la actualidad política contemporánea, como el manifiesto de Fernando VII (tema del cielito mencionado), el desarrollo de las luchas por la Independencia y especialmente la guerra gaucha y la actitud de Belgrano con los vencidos en Salta.

La *Relación...* es el diálogo más característico y celebrado. El tema se enuncia en el título, pero el animado y exacto relato desborda aquel tópico para proporcionarnos, además: una visión del Buenos Aires de entonces en edificios y lugares característicos; una descripción fiel de la concreta celebración de ese año, como lo prueba el cotejo del texto con la crónica de *El Argos*, y los corroborantes testimonios indirectos de láminas y grabados contemporáneos; alusiones precisas a costumbres urbanas relacionadas con las celebraciones públicas; caracterización del gaucho y su vida, en la medida en que pueden manifestarse en el escenario de la ciudad. En este último sentido el romance es muy rico y justificaría un análisis, que no cabe aquí, de los variados rasgos que se mencionan, y que van desde las referencias al caballo hasta las concepciones religiosas, pasando por los juegos y las riñas. En esas descripciones y relatos fragmentarios reside el principal valor artístico de los *Diálogos:* aquel dolorido desahogo de Chano que comienza con una copla tradicional incorporada: «...que, como tórtola amante / que a su consorte perdió / y que anda de rama en rama, publicando su

dolor...» (D., v. 73-102); la escena de *rodeo* para explicar el concepto de la igualdad ante la ley (D., v. 125-180), reiterado más adelante con la comparación entre el gaucho y el señorón cuando ambos han robado (D., v. 311-348); la riña de Chano con Sayavedra, el domador (Rel., v. 16-52); la descripción de las fiestas Mayas, y en especial, la carrera de sortijas (Rel., v. 152-173); el juego llamado «rompecabezas» (Rel., v. 196-223), etc.

Los tres *Diálogos* tienen elementos comunes en su estructura, fondo y formas. Jacinto Chano y Ramón Contreras son los únicos interlocutores; a modo de introducción se relatan siempre episodios que tienen por eje el caballo, que ocupaba, en efecto, un primer plano en el mundo mental del gaucho. Las visitas, hechas y retribuídas a pesar de la distancia que separa a los amigos, son motivo para mostrar actitudes, costumbres, modos de comportamiento del gaucho, que se entrelazan con la exaltación de las glorias guerreras y los ideales ciudadanos. Idénticos sentimientos animan a los tres poemas: el amor a la patria sobre todos, y como consecuencia, el ansia ardorosa, y por momentos conminatoria, de unión, de concordia, de justicia y libertad. No se expresan como invocaciones abstractas y palabreras, sino que fluyen naturalmente de los temas propios de una conversación de gauchos y se apoyan en la referencia a los sucesos candentes del momento, ya locales y menudos, ya de resonancia nacional.

Tiscornia ha caracterizado el distinto valor y actitud del poeta en los *Cielitos* y en los *Diálogos*. En los primeros (hasta 1821) adopta una posición militante, puesto que los temas son las guerras de la Independencia y el tono realista es el que les corresponde para expresar las pasiones exacerbadas que se desfogan en términos ásperos y bravíos. En cambio, en los *Diálogos* (1821-1822), la actitud es expectante y auras idealistas aplacan aquellos ardores; los recuerdos de las luchas gloriosas y el fervor patriótico favorecen la consecución del fin más específicamente artístico que aquí persigue el cantor. Podríamos agregar que sólo en estos poemas deja el poeta oír su propia y auténtica voz: son poemas para ser leídos y por este mismo hecho en la mente de todos se yergue la figura del autor; los *Cielitos*, por ser vieja especie folklórica, anónima y oral en consecuencia, cumplen su destino en el canto y cada gaucho que los entona de memoria, deformándolos acaso, se siente (y en cierto modo lo es) partícipe de la creación poética; acaso en la campaña, en los fogones y vivaques, en las trincheras y en las marchas se haya desvanecido el nombre del autor, pero los poemas cobraron por sí mismos vida y perduraron en la mente del pueblo; cumplieron su destino animados por voces broncas y mecidos por las armonías de las guitarras. El gran mérito de Hidalgo está en haber sido el primero (hasta hoy conocido) que bajo el imperio del estilo neoclásico, por él mismo cultivado, interpretó fielmente algo de lo que pensaba y sentía el auténtico pueblo de su tiempo, adoptando para ello su propia habla rústica. Además, y tal vez sin quererlo él mismo, sus poesías nos corroboran la imagen psicológica y moral del autor: su patriotismo tolerante y comprensivo, exento de localismos, su probidad y modestia, sus sentimientos e ideales. Fueron temas de sus cantos, pero también entraña de su vida.

1788 agosto 24. Nace en Montevideo, de padres argentinos.

1800. Muere el padre.

1803. Empleado en la tienda de don Martín Artigas. Representante y testigo en los trámites notariales realizados por José Artigas para contraer matrimonio con su prima.

1806. Empleado en el Ministerio de la Real Hacienda.

1807 enero 20. Refriega del Cardal, contra los ingleses.

1807-1811. Labor burocrática.

1811 febrero 28. Se une a las fuerzas revolucionarias patriotas como administrador militar y comisario de guerra.

1811 agosto. Se incorpora a las columnas del comandante J. A. Carranza.

1811 octubre. Llega a Paysandú, donde se encuentra con Artigas.

1811 octubre 18. El triunvirato declara a Hidalgo «benemérito de la Patria».

1811 octubre. Escribe la Marcha nacional oriental.

1811 diciembre 7. Mencionado por Artigas entre los patriotas.
1811-1814. Campañas militares, desempeñando cargos administrativos.
1814. Participa del sitio de Montevideo. Secretario del Gobierno civil.
1814 julio 12. Administrador de correos.
1815. Ministro de Hacienda. Oficial mayor del mismo ministerio.
1816 enero 30. Representa *Sentimientos de un patriota.*
1816. Director del Coliseo. Forma parte de una de las diputaciones políticas enviadas a Buenos Aires, adonde viaja varias veces.
1816 julio. Marcha nacional oriental, compuesta al saberse la invasión portuguesa.
1817. Abandona su cargo.
1818 marzo. Se traslada a Buenos Aires, donde se establece.
1820. Escribe, imprime y vende sus *Cielitos.*
1820 mayo 26. Se casa con Juana Cortina.
1821-1822. Compone los *Diálogos patrióticos.*
1821. Romancillo de Esteban de Luca.
1822 noviembre 28. Muere en Morón.

Hilario Ascasubi
(1807-1875)

Rasgos biográficos

El conocimiento de la vida de Ascasubi es antecedente principalísimo para la cabal interpretación de su obra, en sus temas y en su estilo; a la inversa, sus poesías nos proporcionan algunos indicios y constancias, pero con frecuencia son imprecisos y a veces erróneos. En vida del autor, y suponemos que con su directa intervención, se escribieron algunas breves biografías, que son la fuente bibliográfica principal: Heraclio C. Fajardo, Emilio Mangel du Mesnil (1862), Bénédict Gallet de Kulture (1863); en 1896 los apuntes de Rafael Hernández (hermano de José), agregan y rectifican algunos datos; Eleuterio F. Tiscornia proporciona una concisa y útil ordenación en las notas biográficas introductorias de *Poetas gauchescos* (1940); en 1943 aparece la *Vida de Aniceto el Gallo* de Manuel Mujica Láinez, libro informado y ágil, lo más completo hasta hoy en este aspecto. Eduardo Jorge Bosco estaba compilando una cronología guiadora de la vida de Ascasubi y adelantaba en la redacción de la biografía cuando la muerte lo arrebató tan prematuramente; pero lo publicado por sus amigos en sus *Obras* póstumas, aunque inconcluso y sujeto a rectificación en algunos casos, es valiosísimo aporte del que en adelante no será legítimo prescindir.

No obstante estos esfuerzos no han podido colmarse lagunas ni disiparse incertidumbres. El mismo autor parece haber contribuído afirmando o consintiendo datos erróneos, como si hubiera querido lanzarnos por falsas pistas, sobre todo con respecto a su nacimiento y primeras épocas de su vida, tan aventurera y novelesca. Si en medio de esa nebulosa quisiéramos aclarar esquemáticamente los hechos principales, podríamos distinguir algunas etapas significativas: 1) Desde su fantástico nacimiento en una carreta, durante una noche de tormenta, en la posta de Fraile Muerto (hoy Bell Ville, provincia de Córdoba), en ocasión de un viaje de sus padres a Buenos Aires, hasta su misterioso embarque, con rumbo desconocido, a los doce o catorce años (1807-1819 ó 1821). 2) Este viaje, del que tenemos pocas y contradictorias referencias, pero que parece se extendió a Europa y América (1819 ó 21 a 1824). 3) Actuación en la imprenta de Salta y participación en las guerras civiles en distintos puntos del interior y ocasionalmente en Entre Ríos y Montevideo (1824), con motivo de la guerra con el Brasil, hasta su regreso a Buenos Aires (1824 a 1828). 4) Colaboración con el general Lavalle en contra de Rosas desde Montevideo; captura y cárcel en Buenos Aires hasta su huída (septiembre 1830 a agosto 1832). 5) Actividades diversas en Mon-

tevideo; lucha periodística y poética contra Rosas (época de *Paulino Lucero*) hasta Caseros (1832-1852). 6) Actividades y luchas políticas en Buenos Aires; opocisión a Urquiza: época de *Aniceto el Gallo* (1852-1860). 7) Comisiones en Europa; viajes; publicación de sus obras; muerte en Buenos Aires (1860-1875).

Carácter

Algunos episodios y momentos de esta agitada existencia son verdaderas claves para el conocimiento de su formación intelectual y de su carácter, y, por lógica consecuencia, de su obra literaria, en la que se advierte no sólo el influjo, sino la mención concreta. Así por ejemplo, sus estudios de primeras letras con los Padres Franciscanos; sus primeros pasos en el periodismo regenteando la imprenta que publicaba la *Revista de Salta* y colaborando en ella; sus riesgosas aventuras con los caudillos, ya persiguiendo a Ibarra en Santiago del Estero, ya platicando con Facundo Quiroga en Tucumán, luego de ser por éste derrotado en el Rincón de Valladares; su amistad con Lavalle, a quien en sus tiempos de prosperidad ayudó promoviendo suscripciones en Montevideo, equipando un barco y remitiéndole armas; las angustias de sus dos años de prisión, epilogadas con la fuga, digna de novelesco folletín; su vida hogareña en Montevideo, donde los emigrados encontraron en su casa un refugio seguro, mesa pronta y amistosa acogida; los éxitos y popularidad que durante el largo asedio le dieron sus versos gauchescos, impresos en hojas periódicas volanderas que recorrían los campamentos y eran acaso más eficaces que la metralla en la lucha contra Rosas; el pregusto de la fama, cuando antes y después de la batalla de Caseros, se vió halagado por las más conspicuas personalidades de entonces, tanto en su amistad personal como en los juicios sobre sus versos; el afán de bien público que evidenció de vuelta a Buenos Aires, interviniendo en empresas atrevidas para la época, como la instalación del gas, la construcción de un ramal ferroviario, y sobre todo, la del fastuoso teatro Colón, que fué para Ascasubi particularmente ingrata, no sólo por haber devorado una fortuna, sino porque su inauguración coincidió con la pérdida de su hija Cristina, «la niña que murió de amor». A partir de entonces la vida del poeta se entenebrece, y las inquietudes económicas llegan escoltadas por crisis de ánimo y achaques de salud. Sus comisiones en Europa lo distraen a la par que lo fatigan; hay momentos placenteros y brillantes, como alguna recepción en la corte de Napoleón III, pero otros amargos, como la propia caída del emperador y la guerra franco-prusiana. Mas todo lo dió por bien empleado cuando vislumbró la posibilidad de publicar sus obras completas en París. Sobreponiéndose a sus dolores y estrecheces, ésta fué una reconfortante obsesión. Se encierra y trabaja sin cesar: ordena, selecciona, corrige, escribe febrilmente, durante meses, con la ayuda material de su hijo y el consejo de sus amigos, con quienes mantiene nutrida correspondencia requiriéndoles juicios y consejos. No quiere dejar nada por decir, y sintiéndose anciano, enfermo y abatido, se lanza en una dramática carrera con el tiempo y la muerte. En tal atmósfera y bajo esas presiones psicológicas tomó cuerpo el *Santos Vega*, y este antecedente debe tenerse en cuenta al formular el juicio sobre su poema capital.

Aun en estos años apenumbrados, no desmiente su carácter. Siempre fue ocurrente y chispeante «el mulato Ascasubi, como el pueblo lo denominaba», según dice Rafael Hernández (y lo corrobora doña Margarita Cabot, negándole ante los tribunales, por esa mácula de sangre, la autorización requerida para casarse con su hija). Simpático y ostentoso, todo lo afronta con gracia criolla y picardía gaucha. Hasta la guerra la hace con burlas. Desde sus negocios a sus amoríos, se nos muestra aventurero y versátil, generoso y cordial. El ingenio pronto, el chiste a flor de labio, la improvisación feliz, configuran la imagen de

un verdadero payador de tono más satírico y punzante que sentimental y plañidero. Las circunstancias lo llevaron a otros planos sociales en los que él, manirroto y un poco vanidoso, se sentía muy feliz; pero este cambio de escenario no alteró su natural condición de espontáneo poeta popular de estilo gauchesco. La vida también lo enfrentó con el dolor más cruel: sobrevivió a once de sus trece hijos; llegó a desmoronarse sentimentalmente, pero ni su queja ni su tristeza trascienden a sus versos. Las cartas y tal vez los prólogos trasuntan a veces desazón y melancolía. Como escritor, «conservó siempre la pulcritud del silencio».

Obra

No dudamos de que Ascasubi en su vida de campamentos entre marchas y entreveros, en los vivaques militares y los fogones campesinos, en las reuniones familiares y junto a las rejas provincianas, habrá echado al viento, al son de la guitarra, los alados hijos de su ingenio. No en balde sirvió en el ejército de Lamadrid, el general que ordenaba cargas de caballería al son de las vidalitas... Pero como ocurrió con los auténticos payadores de la pampa, esa floración oral, regocijo y admiración de los auditorios ocasionales, se agostó al nacer. Azares de la guerra de montoneras dispersaban esos grupos y no hubo memoria colectiva, arremansada y conservadora, que guardase esos tesoros de poesía. Por eso la primera cosecha de la producción de Ascasubi debe hacerse en las hojas impresas que se difundían en Montevideo. No podemos tomar en cuenta las poesías publicadas en la *Revista de Salta* (30 set. 1824-5 marzo 1825), pues no consta que fuesen suyas, aunque la sospecha sea vehemente. Tampoco hacemos mérito del tan citado *Canto a Ituzaingó*, que algunos ubican por esta fecha (incluso antes de librarse la batalla), aunque no aparece en la colección de aquella *Revista*.

Paulino Lucero. — En cambio, ya en julio de 1833, a menos de un año de su fuga en Buenos Aires, da a conocer el diálogo de Jacinto Amores y Simón Peñalva sobre las fiestas cívicas con que se celebraba el aniversario de la jura de la Constitución oriental. Así publica sucesivamente el único número de *El arriero argentino* (1830); los cuatro de *El gaucho en campaña (Por la patria y el amor)* (1839), en el último de los cuales aparece *El truquiflor;* la *Media caña del campo, para los Libres*, que Florencio Varela imprimió a su costa para enviarla al ejército de Lavalle que en esos días invadía Entre Ríos (1840); *El gaucho Jacinto Cielo*, catorce números, siendo el primero del 14 de julio de 1843; *La extremaunción*, poesía incluída en el núm. 2 de *El hijo de la Revolución* (6 de agosto de 1846); *Paulino Lucero* (1846); dos entregas de *Los mellizos*, germen del *Santos Vega* (1850-1851); y la 2.ª edición de *Paulino Lucero*, dedicado a Urquiza. Ya entonces, como se ve, Ascasubi había elegido ese nombre gaucho (y para inventarlos o elegirlos fué maestro) como título de la recopilación de sus hojas sueltas y folletos, impresos ya en Montevideo, ya en Concepción del Uruguay y Gualeguaychú y distribuídos con profusión entre civiles y soldados de ambos ejércitos.

Estos antecedentes ayudan a valorar el contenido de esta obra. Un propósito, más que polémico, guerrero, anima sus páginas. Campea en ellas un áspero realismo, ingrediente adecuado, dada su finalidad. No falta el odio que se desahoga en sarcasmo; pero hasta las mismas truculencias se atemperan con la sátira humorística y la pulla urticante. La tradición del diálogo poético, que Hidalgo había consagrado, se mantiene preeminente, según lo prueba el ya citado entre Jacinto Amores y Simón Peñalva, con el cual se inicia el libro y tantos otros en los que reviven Jacinto Chano y Ramón Contreras, los interlocutores de los *Diálogos patrióticos*. La actitud es siempre briosamente militante; se trata de retemplar el ánimo de los sitiados, desmoralizar a los gauchos rosistas, infla-

mar, en todos los casos, el amor a la patria y el culto de la libertad. Gracias a su temperamento gárrulo y pillón realizó el prodigio de tratar temas sombríos (crímenes, degüellos, fusilamientos, luchas sangrientas) no ensombreciéndolos con odio y amargura, como otros escritores contemporáneos, sino iluminándolos con los destellos de su actitud burlona. «Su humorismo juega a menudo con la muerte. Es, aunque él mismo no lo quiera, más un hombre que se divierte que un hombre que censura. En la larga enumeración de atrocidades de Isidora la Federala se ladea más hacia la burla que hacia el espanto. Los criollos de aquellos tiempos debieron sentirlo así: un hombre que le tomaba el pelo a Rosas» (Bosco: *Obra* II, p. 20).

Como contenido del libro, entre tanta poesía ocasional, podemos recordar, además de las ya citadas y de los cielitos y medias cañas que se incluyen, el *Parte oficial del general Echagüe*, dándole cuenta a Rosas de haber huido derrotado en la batalla de Cagancha y la *Rabiosa contestación de Don Juan Manuel*; la célebre *Refalosa* (amenaza que le hizo un mashorquero degollador de los sitiadores de Montevideo al gaucho Jacinto Cielo, soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza); *Los payadores; Isidora la gaucha arrovera, federala y mashorquera; Agachada o cuchufleta satírica de un gaucho salvaje...; La encuhetada*, o *La intervención anglo-francesa en el Río de la Plata en 1848; La indireuta*, etcétera.

Los temas, los sentimientos y hasta los términos tienen un valor de época. «Nadie irá a buscar en ellas, por eso, — dice Tiscornia — la emoción estética; pero hallará en cambio la sensación terrible de una realidad histórica vivida» (p. 32). Es muy cierto; pero sin olvidar dos cosas: primero, que prescindiendo del asunto, que puede ser secundario en la obra poética, esos poemas reflejan una actitud, trasuntan un carácter, se estremecen con la pasión, y, en fin, expresan un estilo, particular e inconfundible en nuestra poesía gauchesca, y en este sentido mantienen un perenne interés literario: segundo, que si bien el conjunto es farragoso, el *Paulino Lucero* valdrá siempre fragmentariamente, pues por momentos Ascasubi se depura aún de sus achaques ocasionales y muestra con plenitud sus condiciones de cantor. Considerados en relación con una época determinada, con el típico estilo del autor y con los propósitos perseguidos, algunos de esos poemas son representativos, únicos, y como tales perdurables en la historia literaria argentina.

Aniceto el Gallo. — El levantamiento de Urquiza contra Rosas, la campaña del ejército grande y el triunfo de Caseros, acallan los *trovos* de Paulino, cuyos dardos carecen de blanco. Pero desinteligencias políticas posteriores lo enfrentan con el general virtorioso y entonces Ascasubi, ejercitado en veinte años de lucha periodística, aprovecha su experiencia de veterano en una nueva contienda. También aquí será un periódico el portavoz de sus versos gauchos: *Aniceto el Gallo; gacetero prosista y gauchi-poeta argentino*, cuyo primer número aparece amparado con un epígrafe de Hidalgo. La edición posterior en libro incluye los extractos de los 14 números (mayo 1853-1.º octubre 1859) [4], poesías varias y algunas inéditas (2.ª ed., Buenos Aires, Peuser, 1900). Gran parte de lo dicho sobre *Paulino Lucero* puede aplicarse a esta obra, resumen y expresión de una época en la historia del país y en la vida del autor. Es también de carácter periodístico, pero no sólo por la forma de publicación, sino por su contenido y su estilo: el asunto desciende a la crónica cotidiana, de alcance municipal (pedidos de Aniceto al jefe de policía para que aprete (sic) a los pescadores, panaderos y «mercachifles», etc.); la pasión del proscripto, del guerrero, del sitiado en Montevideo se torna reyerta de política menuda contra Urquiza y su partido; el verso alterna con la prosa gacetillera, adobada con alusiones a hechos de vida efímera que el lector actual no podría conocer sin una previa búsqueda de antecedentes en documentos y periódicos. Se comprende el éxito que habrá tenido

en sus días, entre el pueblo de entonces, porque «Aniceto les dice a los paisanos la verdá sin terminachos, y no se casa con naides» (Núm. 6, 2 julio 1853). No se paraba en chicas para «soltar el Gallo», como decía haciendo juego de palabras, lo cual le dio gran popularidad y prestigio. No sólo entre el gauchaje: así lo demuestran los comentarios de personalidades conspicuas y, en otro terreno, la reacción provocada en un poeta como Estanislao del Campo. Por otra parte, el historiador de la literatura cosecha sabrosas referencias autobiográficas, como las deslizadas en la *Prosa del trato entre el imprentero y yo* y los versos siguientes, *Aniceto el Gallo*, con que se inicia el núm. 1, y el *Retruco a Virotica* [Victorica] de la entrega última. Por fin, varios pasajes son la expresión acabada del talento de Ascasubi, de su «manera», de su estilo más auténtico, y en ese sentido son imprescindibles si se quiere tener una visión completa de su personalidad y de su valor como poeta gauchesco.

Ascasubi «pudo no haber cantado contra Rosas y contra Urquiza, pueden olvidarse y desconocerse los hechos que menciona. Lo importante son los cambios de su alma, el sonar de su guitarra, la voz que canta, su entusiasmo, su pasión, el arranque y empuje de sus coplas. Allí está el poeta y quien no le oiga es sordo» (Bosco: *Obras*, II, p. 21).

«Santos Vega» es sin disputa, entre las obras de Ascasubi, el poema más importante, concebido con visión desinteresada, como resultado de una auténtica tensión poética, no perturbada con pasiones militantes, ni intereses de partido, ni subalternos afanes de crónica municipal. Nos referimos a la particular actitud espiritual del autor, al momento y circunstancias en que lo compuso y no, claro está, a su valor literario, al que más adelante aludiremos.

Con las fuentes bibliográficas no puede trazarse una cronología precisa de la elaboración del *Santos Vega*, en sus dos etapas de germen y de redacción definitiva. En 1850, estando en Montevideo, comienza un poema titulado *Los mellizos*, que suspende en 1851 «por el pronunciamiento de Urquiza contra Rosas», según dice el autor en carta a Rufino Varela. En 1851 se publicaron dos entregas, de 10 cuadros según dice Rojas (*Los gauchescos*, II, 717) siguiendo en esto al mismo Ascasubi (*Al lector*, ed. París 1872), y de 8 cantos cada una según Tiscornia, que las fecha en 1850 (*poetas gauchescos*, 32); Mujica Láinez parece adoptar la primera versión (*Aniceto el Gallo*, p. 186). En ningún caso se dan datos bibliográficos. Por nuestra parte, hemos podido consultar un ejemplar de la 2.ª entrega, sin pie de imprenta, que comprende las páginas 45 a 89 y IX a XVI e incluye los cantos siguientes: *La madrugada*, *El santiagueño*, *Los mellizos*, *La indiada*, *Una gauchada*, *La Lunareja*, *Genaro Berdún* y *La citación*. De acuerdo con la paginación de este folleto y aquellas referencias epistolares del autor, suponemos que la composición comenzó en 1850 y la publicación se interrumpió en 1851 con la entrega citada, que tiene, como acaso también la primera, ocho cantos. Veinte años después estaba Ascasubi en París. Según Tiscornia, «lo retuvieron sus trabajos literarios y el deseo de dar a la imprenta una edición total de sus poesías gauchescas. En esos proyectos lo sorprendió la guerra francoprusiana de 1870. Con la urgencia que las circunstancias imponían puso manos a su tarea: retomó el *Santos Vega* interrumpido en Montevideo en 1850; completó el plan del poema; escribió los nuevos cantos unas veces, o los dictó a su hijo Horacio, otras;...» En realidad, Ascasubi soportó «los sinsabores e infortunios del tremendo sitio de París...» probablemente hasta después del 1.º de febrero de 1871, en que se libra el último combate; pero estaba en Buenos Aires cuando se declaró la terrible epidemia de fiebre amarilla; se alojó entonces en la mansión de don Jorge Atucha y el 16 de agosto de 1871 se embarcó nuevamente para Francia. En la dedicatoria del *Santos Vega* a don Jorge Atucha es bien claro, pues en el párrafo que sigue al citado, donde habla también de la «mortífera epidemia», dice: «A Vd., que sabrá apreciar cuánto, a mi regreso otra vez a París, me habrá dis-

traído y aliviado en algo las horas de quebranto el ocuparme en dar término a mi poema *Los mellizos*». Acaso su huésped, en las confidenciales conversaciones de su residencia, lo habrá urgido a realizar la empresa, pues es significativo que inmediatamente de su regreso a París se haya puesto en la tarea y le haya dedicado el poema el 2 de agosto de 1872, por desgracia sin que su destinatario lo pudiera conocer, pues había fallecido el 6 de junio sin que Ascasubi lo supiese.

Esta coordinación cronológica no entraña sólo un interés biográfico. La aguda nostalgia y el ánimo apesadumbrado que se destila del prólogo *Al lector* se han vinculado con los «sinsabores e infortunios» del sitio de París en 1870 a que se alude en la dedicatoria del *Santos Vega*, lo cual servía de base para la explicación de pasajes del poema. Vemos que no es así y que ambas circunstancias tuvieron sus causas y sus efectos propios e independientes.

En su redacción definitiva, el poema de 1851 mudó su título de *Los mellizos* por el de *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*, pasando a primer plano el nombre del payador famoso «especie de mito de los paisanos, que también he querido consagrar», dice en el prólogo Ascasubi. La leyenda, cuyo núcleo es la derrota del cantor en una payada con el Diablo, era ya folklórica cuando Bartolomé Mitre la poetizó por primera vez, y logró su forma literaria definitiva con el celebrado poema de Rafael Obligado. El de Ascasubi nada tiene que ver con esa leyenda ni con tales antecedentes. Santos Vega no es protagonista mítico ni legendario, sino modesto narrador de las aventuras de los mellizos y de la «vida de la Estancia y de sus habitantes», cuyas «costumbres más peculiares», «con alguno que otro rasgo de la vida de la ciudad» se propuso narrar el autor en su «historia, poema o cuento, como se le quiera llamar». En las propias palabras del prólogo vislumbramos las dos fases fundamentales que el poema ofrece: la que podríamos llamar documental, histórica y folklórica, y la estrictamente poética y artística.

Comenzando por la primera, diremos, en cuanto a la *época*, que corresponde a los años 1778 a 1808, según se indica en la portada; se trata pues del gaucho colonial en el que están por lo tanto ausentes los sentimientos patrióticos que años más tarde harán estremecer los versos de Hidalgo. Cuidó en eso Ascasubi el anacronismo que, en otros aspectos, se infiltró en su poema: los hay en la psicología y en el lenguaje y hasta en hechos históricos concretos, como por ejemplo la rumbosa fiesta del bautizo de Angelito en Chascomús en fecha anterior a la fundación del primer fortín en el lugar [7]. Desde otro punto de vista, es de advertir que el poema concluye casi con el año del nacimiento del autor, con lo que tal vez éste haya querido hacer resaltar su perspectiva histórica e idealizada, ajena al concreto acaecer biográfico que él acaso presentiría iba a ser el lastre de sus otros dos libros.

El *escenario natural* es la pampa, en plena provincia de Buenos Aires, en las proximidades del río Salado, Chascomús y otros sitios circunvecinos; tal es la región donde se levanta «La Flor», la estancia de «los mellizos». En la última parte la acción se traslada a las márgenes del Paraná (c. 44 y 45) y al Norte de la provincia, a Pergamino y la estancia «Los milagros» (c. 58 y 59). Son dignas de recuerdo las descripciones de las costas del Salado (c. 4) y el Paraná (c. 45) y de distintos momentos del paisaje pampeano: el alba, la madrugada (c. 10 y 60), la mañana (c. 59), la tarde cálida (c. 1), la noche (c. 50) y aun el espectáculo de la tormenta y el huracán (c. 49). Algunos de estos trozos se cuentan entre los más frescos y logrados de Ascasubi y enriquecen nuestras antologías.

La *casa y su mundo* es otro aspecto. El prólogo enuncia entre uno de los propósitos, el bosquejo de la vida íntima de la *estancia*, lo que se cumple con creces, pues además de destacar el valor que tiene para el gaucho (c. 5), se presentan minuciosamente dos: «La Flor» y «Los milagros» (c. 9 y 59) y la descripción de la primera es justamente celebrada. El interés no está sólo en el mérito literario,

sino en que, a través del poema, la estancia confirma su trascendencia como núcleo de la organización familiar y social, sometida a la autoridad de un jefe, que si bien puede ser déspota, es por lo común un verdadero patriarca; como entidad económica; como escuela de administración para los señores acaudalados; como reducto militar que servía a la ciudad de estratégica defensa contra los indios, y, sobre todo, como plataforma de prestigio político sobre la que eventualmente se asentaba el poder.

Junto a las estancias, los *ranchos;* los de Rufo y Berdún pueden ser la representación de la vivienda gaucha (c. 3, 47 y 49). El amor, la constitución de la *familia*, las escenas hogareñas con sus delicias y tribulaciones, hechos trascendentales y pormenores caseros surgen de los numerosos pasajes en que se cuenta la historia de Azucena y Berdún. Para otros aspectos, entre ellos la *comida* (con lo que ésta implica como modo de comportamiento, reflejo de la vida familiar, culto de la hospitalidad, ejercicio de la plática chispeante, del relato ameno y del canto armonioso), nada mejor que las escenas que a lo largo del poema se suceden en el rancho de Rufo Tolosa, mientras dura la visita de Santos Vega.

La antinomia de la llamada *ciencia gaucha* preocupó a Ascasubi, pues enaltece el saber popular en el campo de los conocimientos astronómicos y meteorológicos, del suelo, la flora y la fauna; se mencionan diversas técnicas, especialmente las agronómicas, y las prácticas médicas tienen pintoresca manifestación (c. 30 y 51). Pero además se pone el énfasis en la valoración de esa «ciencia», por empírica y asistemática, contraponiéndola ponderativamente a la del pueblero, tratada con tono peyorativo (c. 32).

El *trabajo* se manifiesta, desde luego, en las faenas camperas y entre ellas en especial la yerra, cuya descripción se despliega a lo largo de los cantos 31 y 32. El caballo, como en toda la literatura gauchesca, ocupa lugar de privilegio. El variadísimo vocabulario con el que se lo menta o alude no tiene sólo valor designativo y conceptual, sino que se carga de afectividad y aun se matiza con preocupaciones plásticas y estéticas. El arte intuitivo y asombroso del *rastreo* está representado por Anselmo (c. 26), que es sanjuanino, dato significativo si tenemos en cuenta lo que dice Sarmiento sobre la herencia de los indios huarpes, que enriquece esta facultad del gaucho cuyano.

La *vida social de la ciudad*, de las clases pudientes y aristocráticas, nos es presentada con abrumadora minucia, ya en las fiestas de Chascomús, ya en las tertulias de los salones porteños de la familia Bejarano. La yerra, las carreras y el truquiflor, por una parte, las danzas, las payadas y la música, por otra, enriquecen la sociabilidad del gaucho y nutren su sentimiento estético. Las *expresiones literarias y artísticas* se ponen de relieve especialmente en el canto, con música de guitarra. Por tratarse de Santos Vega, el poema es muy rico en alusiones a la vida de los *payadores* y valioso testimonio sobre la consideración y el respeto que suscitaban: ningún gaucho vacilaba en invitar al payador a su rancho y regalarlo por temporadas enteras, colmándolo de halagos y de obsequios, a cambio de embelesarse con su canto y sentirse honrado con su amistad.

Entre las manifestaciones de la vida social *lo jurídico* se destaca, y dentro de este sector, expresiones del derecho penal y procedimientos ante jueces y autoridades se dilatan en interminables cantos (por ej. 33 a 35, 38 a 45, 50 a 52) que no perdonan el trámite meramente policial y hasta la organización y costumbres carcelarias. El autor hace valer su experiencia de preso político. A fines del siglo XVIII estaba por supuesto en plena vigencia la legislación española. El pueblo de la campaña, los gauchos, al margen de la estructura jurídica oficial, iban elaborando, colectiva y empíricamente, sus propias normas consuetudinarias, que por ser tales ni se crean ni se cambian por decreto. Más adelante, producida la Revolución de Mayo de 1810 (fuera ya de la acción del poema que concluye en 1808), vendrían como aluvión los cambios legislativos. Los gauchos,

por su dispersión, aislamiento y género de vida, no estaban en condiciones de conocer de inmediato y mucho menos de amoldarse a las nuevas normas. De allí el conflicto con la autoridad, la justicia y la policía, representantes legítimos del nuevo orden impuesto por la ciudad lejana, explotadora y aborrecida. Pero este choque dramático, de tan honda raíz, sólo sería visible a mediados del siglo XIX, en tiempos de Martín Fierro. No se manifiesta sólo en el campo penal (práctica del duelo, por ejemplo), sino en otros sectores menos visibles pero fundamentales: la autoridad patriarcal del padre atenuada con la mayor independencia de las hijas para contraer matrimonio; la institución de herederos forzosos que cercenaba la libertad de testar; los embates contra el régimen jurídico-económico del monopolio de la tierra, etc. Todo este complejo proceso es el que Ascasubi conoció personalmente, pero en época posterior a la de la acción de su poema.

Lo que sí había sido cruda realidad, desde la llegada de don Pedro de Mendoza en 1535, y lo siguió siendo hasta fines del siglo XIX, fué la *lucha con el indio*. En Santos Vega encontramos noticias sobre los pampas: su carácter, organización, géneros de vida, etc. Asistimos a malones y a contramalones blancos. En torno a Berdún, jefe de milicias, vemos girar soldados, guarniciones de frontera, campañas y combates. El tema de la cautiva, uno de los más constantes y conmovedores de la literatura vernácula, tiene aquí su extensa expresión en la historia de la Lunareja, hermana de Berdún, de su hijo el cacique Manuel, de los malones y pactos con los indios en tiempos del Virrey Sobremonte. El tema en general es riquísimo y apasionante, pero es imposible desarrollarlo aquí; el lector interesado hallará copiosas referencias, con respecto a todo el país, en un libro nuestro titulado *Indios y gauchos en la literatura argentina*.

Las *prácticas religiosas* se manifiestan de manera muy particular y con frecuencia contradictoria, gracias a la confusa madeja que en el espíritu de los gauchos se formó entre la doctrina católica y el ejercicio del culto, por una parte, y las creencias supersticiosas y aun supervivencias indígenas, por otra. Así,se ve a Santos Vega persignarse como conjuro (c. 1, v. 89-90); a Luis confiar en Dios para la venganza ruin (c. 18, v. 2449-2450) y ponerlo por testigo de la veracidad del relato de su crimen (c. 28, v. 3994-3995); por el contrario, en los cantos 50 y 51 nos describe el autor escenas de piedad y devoción: la misa y celebraciones populares que se realizan en Pergamino con motivo de la Navidad, la vida ejemplar de Angelito, convertido en sacerdote, así como los episodios finales que tan a lo vivo muestran la misericordia y la justicia divinas. Como preámbulo del relato de estos aleccionantes sucesos, invoca Santos Vega a la Virgen de Luján y el Señor de la Redención con un ruego transido de fervor, implorándoles que lo inspiren para cantar los milagros. Sobre el comienzo de este canto 60 le escribía Ascasubi a su amigo Rufino Varela pidiéndole su juicio, pues en esa invocación había puesto sus mejores empeños.

Sugeridos esquemáticamente los aspectos que hemos llamado documentales, históricos y folklóricos del poema, nos colocamos ahora en el otro ángulo, más circunscriptamente literario. En cuanto a los *antecedentes* montevideanos y al estado de ánimo que presidió su re-creación (y que el prólogo refleja en parte) durante los meses en que Ascasubi se consagró ansiosamente a la tarea, ya hemos aclarado lo imprescindible en páginas anteriores. En cuanto al *argumento*, intrincado y folletinesco, no podemos relatarlo aquí [8]. La ampliación de los pocos cuadros primitivos a los 65 cantos y trece mil versos ha dado lugar a la proliferación de personajes y episodios, muchos triviales y desmayados. Los hechos y los conflictos que en la realidad pudieron ser heroicos, hondos, humanos, se desdibujan hasta hacerse policiales y anecdóticos, más epidérmicos que profundos.

El lector se enfrenta con dos planos que bifurcan su atención y lo desconciertan: el primero que tiene por escenario el rancho de Rufo Tolosa, donde Santos Vega cuenta, a éste y a su mujer Juana Petrona, la historia de los mellizos;

la narración misma se matiza con incidentes menudos o ingenuos que muestran sentimientos de amistad, admiración, amor, galanteo, celos, etc.; envuelve a los personajes un ambiente casero y prosaico. El 2.º está constituído por los hechos que el cantor evoca, que a su vez se bifurcan fundamentalmente en las aventuras de Luis, el malvado, y de Jenaro Berdún y su mujer Azucena. Los diálogos del cantor con su reducido auditorio, por una parte, y los de los personajes evocados, por otra, contribuyen a la interferencia entre ambos planos con mengua de la unidad y eficacia narrativa del poema.

Personajes

Santos Vega es el mismo payador famoso, pero desvinculado de su leyenda tradicional; reducido a su papel de simple relator pierde toda sugestión legendaria, que pudo llegar a trascendencia mítica, y no adquiere en cambio reciedumbre humana. Rufo Tolosa es un santiagueño, no muy laborioso, aficionado al «trago» y provocador y descortés cuando pasa la medida; pero en el fondo bueno y generoso; realiza en nuestra literatura gauchesca el prodigio de manifestarse enamorado de su mujer, que por cierto lo excede en interés humano, con su gracia donosa, su coquetería discreta, su carácter risueño y sus dotes de cantora.

Entre los personajes de la historia propiamente dicha el autor ha querido valerse del recurso del contraste: en efecto, de los mellizos, Luis es tipo lombrosiano de vago y delincuente, en tanto que Jacinto es bondadoso y desdichado; pero el verdadero antagonista de Luis no es el hermano, como pudiera pensarse, sino Jenaro Berdún, paisano apuesto, diestro, valiente, prototipo de los esforzados oficiales de los cuerpos de «blandengues» en la guerra de frontera con el indio. Los demás son personajes secundarios o episódicos, pero con la advertencia de que, también por excepción, *Santos Vega* da a la mujer importancia inusitada, elevándola en pedestal de poesía y respeto, no exentos de gracia picaresca, por todo lo cual despierta en el hombre ternura, confianza y admiración. Así aparecen la nombrada Juana Petrona, doña Estrella, Azucena, Rosa la Lunareja. Los indios no son verdaderos personajes, pero ponen su nota pintoresca o dramática en el desarrollo de la acción. Las gentes de ciudad son menos importantes todavía.

Crítica

Considerado el poema en su conjunto, ofrece amplio blanco a la crítica. Se ha dicho que su extensión conspira contra el interés, dado su descoyuntado desarrollo; que su asunto es borroso, folletinesco y frívolo; que a su vez el diálogo es inapropiado para tal asunto, máxime cuando tiende a lo coloquial más que a lo dramático; que este diálogo se alarga en monólogos que no reflejan el canto vivaz de un payador sino el desmayado relato del que escribe sus recuerdos; que las numerosas digresiones le quitan celeridad narrativa, amenguan la rapidez lírica y la eficacia poética; que los episodios están sometidos a una tensión y un ritmo irregular que provoca desequilibrio interno, pues resulta desproporcionada la extensión con la importancia (por ej. la vida en la cárcel, las descripciones de Buenos Aires); que los personajes son fantasmales, borrosos, carentes de nervio y de hondura psicológica; que el recurso del contraste, fallido entre los mellizos, es resabio de la novela histórica así como el asunto enmarañado y el propósito moralizador lo parangonan con los libros de cordel y los romances de ciego.

Podemos leer éstos y parecidos juicios en páginas de Ricardo Rojas, Calixto Oyuela, Eleuterio Tiscornia, Ezequiel Martínez Estrada, Julio Caillet-Bois y, en efecto, debemos reconocer que son exactos. El estado de ánimo en los momentos en que Ascasubi retomó su obra de madurez *(Los mellizos)* para convertirla en ésta de senectud, acaso explique muchos de estos rasgos. Enfermo y fatigado, con la herida nunca cerrada de la muerte de su hija Cristina, con preocupaciones económicas y en tierra extraña, presintiendo acaso el fin próximo, quiso legarnos su tesoro de experiencias juveniles, su pasión del gaucho y de la pampa, sin desperdiciar detalle. Pero esas mismas oleadas de recursos, los frescos cuadros y paisajes que su memoria le ponía ante los ojos, tantas emociones revividas, dieron a su alma, con frecuencia, una tensión lírica de extraordinaria resonancia. Desentendido de la pasión política canta desinteresadamente, con su voz más auténtica. ¿Qué extraño, pues, que muchos pasajes chispeantes y vivaces no sean sino tardía repetición de su propia charla, animada y gárrula, en los fogones y tertulias de antaño? «Ascasubi vale no por los hechos que narra, por los ataques que dirige, sino por su propia voz, por su tono, por su lirismo. Como lírico que es vale sólo fragmentariamente. A la larga, fatiga. Es como un conversador infatigable. Por eso a veces uno se le va del relato, como a buscar un descanso, abrumado. Pero cuando el hombre vuelve a sus momentos mejores sigue en la huella durante un rato y nadie se le aparta, encantado». (Bosco: *Obras*, II, p. 21).

Relacionando estos altibajos con la *métrica*, comprobamos que los momentos de lasitud coinciden con pasajes romanceados; pero sin olvidar que el poema es muy variado en cuanto a sus combinaciones, manifiestas en la rima y las estrofas, con la uniforme base del octosílabo, único verso que Ascasubi usó en todas sus obras. Así el romance se usa en 42 cantos (rimas a - o; ó; a - e; i - o); las décimas en 15; las quintillas (predominan las de forma abbab) en 8; las redondillas (abba) en 2; las octavillas y los pareados en un canto cada uno. Hay también mezclas y anomalías, como por ej. el canto 11 en que alternan quintillas, una cuarteta, un verso suelto, dos quintillas con diferente combinación de rima y una décima; en el romance del canto 18, la rima en a - o corresponde a los versos impares, hasta que la cambia en ó, lo que, con variantes, se repite en los cantos 57 y 64. El verso no siempre es plástico, conciso, sugestivo, pero por lo general flúido y, si pudiera decirse, locuaz.

Tanto en la expresión indirecta, como en la directa del diálogo, el autor usa la *lengua gauchesca*, muy rica en deformaciones prosódicas y en regionalismos de léxico que se aclaran en nota. Un serio análisis de lingüística histórica mostraría hasta qué punto ese lenguaje corresponde a la fecha en que se sitúa la acción y no incorpora, a modo de anacronismos idiomáticos, términos y giros conocidos por Ascasubi medio siglo después.

Por fin, al margen de su valor literario, pero no desvinculado de él, encontramos el mundo, prodigiosamente rico, de la pampa, del gaucho, del indio. El *interés documental, histórico y folklórico* del poema es inmenso, y hasta ahora no estudiado ni aprovechado en toda su notable riqueza, en su auténtica verdad. No sólo por la información y la exactitud del detalle; el autor ha llegado más allá: su mente se acompasa con los modos de pensar del gaucho; su espíritu se impregna de los sentimientos del pueblo; su lenguaje reproduce el habla gráfica y expresiva de los paisanos; su canto es por momentos, sin duda, hasta en sus mismos desaliños, evocación veraz de lo que debió ser la poesía oral de los payadores.

En resumen, el *Santos Vega*, en su conjunto, ofrece serios reparos como obra de arte; fragmentariamente está a la altura de lo mejor que nuestra literatura gauchesca ha producido; como fuente de información para el estudio del gaucho y su mundo, a fines del siglo XVIII, en la pampa bonaerense, es una veta riquí-

sima, digna de que sea más aprovechada por la historia, la lingüística, la sociología y el folklore.

1807 enero 14. Nace en Fraile Muerto (hoy Bell Ville, provincia de Córdoba).
1819. Sale de Buenos Aires en «La Rosa Argentina».
1824 agosto 31. Firma contrato con don Victoriano Solá para trasladar a Salta la Imprenta de Niños Expósitos, adquirida por el gobierno de aquella provincia.
1824 septiembre. Se instala en Salta la «Imprenta de la Patria», y se publica el primer número de la «Revista mensual de Salta», impreso por Ascasubi.
1825 marzo 5. Último número de la «Revista de Salta».
1825 noviembre 14. Ascasubi es separado de su cargo en la imprenta, por decreto.
1825 diciembre 2. Se incorpora al batallón de «Cazadores salteños» bajo el mando de José María Paz.
1826 enero. Llegan a la Bajada del Paraná.
1826 febrero. Cruzando Entre Ríos, llegan a la Banda Oriental, donde sostienen tiroteos, y Ascasubi parte de nuevo para el interior.
1826 mayo (?). En Catamarca es ascendido a teniente.
1826 junio 28. Entrega a Lamadrid pliegos del gobernador de Catamarca. Se incorpora al batallón de «Colombianos» de Matute.
1826 octubre 27. Son derrotados por Quiroga en El Tala.
1827. Aventura con el caudillo Ibarra en Santiago del Estero.
1827 julio 26. Nuevamente derrotados por Quiroga en el Rincón de Valladares.
1828 julio. Empleado de la imprenta Hallet, en Buenos Aires.
1828 julio. Disenso matrimonial para impedir su matrimonio con Gertrudis Zemborain, interpuesto por la madre de ésta.
1829. Asciende a capitán, nombrado por Lavalle.
1830 septiembre 2. Publica el único número de «El arriero argentino».
1830 septiembre. Es detenido en Buenos Aires por la policía rosista.
1832 agosto. Logra fugar y escapa para Montevideo.
1832 diciembre 2. Se casa con Laureana Villagrán.
1833-1839. Actividades varias. Ayuda al general Lavalle.
1839. Publica «El gaucho en campaña» (cuatro números).
1840-1851. Actividades militares, comerciales, particulares y literarias en Montevideo en contra del gobierno de Rosas. Suspende «Los Mellizos» con motivo del pronunciamiento de Urquiza. Publica *El gaucho Jacinto Cielo* (1843) y las diversas piezas que constituirían después *Paulino Lucero*, cuya segunda edición (1851) es dedicada a Urquiza.
1852 febrero 3. Batalla de Caseros. Asciende a teniente coronel (abril).
1853. Publica *Aniceto el Gallo* (19 mayo-3 septiembre).
1854. Coopera en la instalación del gas en Buenos Aires y en la construcción de un ramal ferrovario a la Magdalena.
1857 abril 18. Muere su hija Cristina.
1857 abril 25. Se inaugura el teatro Colón, para cuya construcción había aportado grandes sumas.
1857 agosto-septiembre. Poesías gauchescas de *Anastasio el Pollo* y carta aclaratoria de Ascasubi (septiembre 27).
1858 marzo 12. Aparece el número 12 de «Aniceto el Gallo».
1859 febrero. Intercambio de cartas con Estanislao del Campo en «La Tribuna».
1860 noviembre 14. Se embarca para Francia.
1860 diciembre 21. Llega a Burdeos, y el 24 a París.
1861 febrero 10. Asiste a una recepción del emperador Napoleón III.
1861 febrero 28. Viaje a Italia, de donde regresa a París el 11 de marzo. Viajes diversos por Europa en cumplimiento de su cargo.
1861 abril 18-19. Encuentro con Garibaldi en Turín.
1861 junio 25. Se embarca en Burdeos para Buenos Aires, adonde llega el 2 de agosto.
1862 enero (?). Está nuevamente en París (¿mayo?).
1862 abril 15. Despedida en décimas de Anastasio el Pollo.
1863 mayo-junio. ¿Viaje a Buenos Aires?
1863 septiembre. En Europa: viajes a Bélgica, Burdeos, etc., y residencia en París.
1864 marzo. En Buenos Aires.
1864 mayo 13. Parte para París, adonde llega el 22 de junio.
1864 julio 15. Planta el sauce en la tumba de Musset.
1865 abril 23. Hace en París una revista de los soldados enrolados por él.
1865-1870. Actividades diversas en el reclutamiento, como comisionista, etc.
1870. Guerra franco-prusiana y sitio de París.
1871 febrero-marzo. Viaje a Buenos Aires. Fiebre amarilla. Se aloja en casa de Jorge Atucha.
1871 agosto 16. Se embarca para Europa.

1871 septiembre. Prepara los originales para la edición de sus obras. Comienza la reelaboración de «Los Mellizos».
1872 abril. Termina el *Santos Vega*.
1872 junio 6. Muere en Buenos Aires Jorge Atucha.
1872 agosto. La editorial Dupont termina la impresión de las obras (3 vols.).
1873. ¿En Buenos Aires con su familia?
1875 junio. En París. Firma el contrato de venta de su casa.
1875 septiembre. Llega a Buenos Aires desde Marsella, donde se ha embarcado.
1875 noviembre 17. Muere en Buenos Aires.

Estanislao del Campo
(1834-1880)

Rasgos biográficos

La vida de Estanislao del Campo, nacido en 1834 de familia aristocrática y patricia, no presenta mayores incertidumbres cronológicas ni lagunas biográficas fundamentales. Estudió en la Academia porteña de «Mister» García; inició su ejercitación a la vez mercantil y social en tiendas y casas de comercio acreditadas, escuela práctica muy en boga entonces entre las personas pudientes, pues enseñaba nociones útiles y pulía las maneras en el trato con las damas que hacían del mostrador la antesala de la tertulia. Al aproximarse a los veinte años respondió entusiasta al llamado de las armas en las contiendas civiles posteriores a la caída de Rosas. Alternó otros empleos administrativos (efímero funcionario de la aduana, secretario de la Cámara de diputados) con las campañas militares: Cepeda y Pavón lo vieron batirse como oficial. Elegido luego diputado pasó por fin a desempeñar el cargo de oficial mayor del Ministerio de gobierno de la provincia de Buenos Aires hasta su retiro definitivo.

Contrajo enlace con una sobrina de Lavalle. El vínculo parecía estar predestinado, pues su padre acompañó al general aún después de muerto, escoltando su cadáver desde Jujuy hasta el Alto Perú; por la alcurnia de su familia, la categoría de sus cargos y sus actividades periodísticas se vinculó con lo más granado de la sociedad, las letras y la política de ese período que va desde Caseros (1852) a la federalización de Buenos Aires (1880), tan importante en la formación de nuestra literatura moderna. No hubo aspecto de su actuación en que no dejara la huella de su carácter de porteño representativo. La gracia de sus comentarios y la chispa epigramática de sus versos (como sus saladísimos epitafios) lo hicieron a la par querido y temible, aunque todos lo conocían caballeresco y bonachón. Chispeante en la charla amical, ameno en la plática hogareña, satírico y mordaz en las polémicas, apasionado en la lucha política y en la defensa de sus ideales, festivo y zumbón en su estilo, Estanislao del Campo llegó a ser uno de los hombres más populares de Buenos Aires. En los despachos ministeriales y las redacciones, en los atrios eleccionarios y en el Parlamento, en los cafés y en las tertulias teatrales todos sentían el eléctrico contacto de su sonrisa, florecida sobre impecable dentadura; su rostro tatuado de viruelas y su mirada vivacísima apicaraban la severidad de su barba aborrascada y de su melena de león.

Poesías

Si configuramos mentalmente esta fisonomía al hojear el contenido de su libro *Poesías*, encontramos muy natural que corresponda al autor de las tituladas *festivas*, digno retoño criollo de la estirpe quevedesca, pero nos provoca

perplejidad que de tal numen hayan brotado las de tono acongojado y melancólico, en las que abundan los sepulcros y las yertas esperanzas, como lúgubre lamento de vida sin consuelo. Una vez más comprobamos cómo el imperio del ideal literario predominante es capaz de torcer la vocación más auténtica. A Dios gracias, sólo fué desvío pasajero que no llegó a segar la inspiración natural. En el caso de la tercera sección del libro, *Acentos de mi guitarra*, también pudiera sorprendernos, desde que provienen de un gran señor que poco había salido de los salones patricios, de los clubes elegantes y de los ambientes oficiales; pero paradójicamente, en esos acentos de su guitarra gauchesca es donde se encuentra el son más acorde con su genio y, por lo tanto, el principal título para su gloria literaria. Varias circunstancias se aunaron para provocar este resultado feliz: las notables condiciones naturales como improvisador que hubieran hecho de él, de haber vivido en el rústico ambiente de la pampa, un payador famoso; la viva simpatía que siempre sintió por el gaucho y, por fin, la admiración por la poesía de Ascasubi que, como sabemos, fué en su totalidad de tipo gauchesco.

Precisamente esta vinculación espiritual y estética con *Aniceto el Gallo* es lo que explica la aparición de *Anastasio el Pollo*. Este buscado paralelismo, en que se evidencia el noble reconocimiento de la superioridad del antecesor, desconcertó a los lectores de *Los Debates*, el diario de Mitre, cuando en el número del 5 de agosto de 1857 leyeron un poema titulado *Anastasio el Pollo, campeón de las últimas elecciones*, cuyo tono vivaracho y la peculiaridad de su estilo lo hacían atribuíble al maestro del género, el viejo *Gallo*, que parecía así dispuesto a rejuvenecerse. La nota festiva se reiteró durante los meses siguientes con poemas diversos, entre ellos la *Carta de Anastasio* [sic] *el Pollo sobre el beneficio de la Sra. La Grua*, el cual se había realizado en el teatro Colón el 11 de agosto con la representación de *Safo*, y que Ángel J. Battistessa ha exhumado calificándolo acertadamente de «prefiguración» de *Fausto*. El mismo Ascasubi sintió la necesidad de aclarar el equívoco. No porque temiera ver comprometida la exclusividad de su forma, sino porque atravesaba el período más sombrío de su vida, llorando la muerte de su hija Cristina y creyó oportuno advertir que no estaba para bromas, componiendo chuscos versos gauchescos. Esta solicitada, aparecida en *El Orden* del 27 de septiembre, fué el motivo ocasional que anudó la amistad entre ambos autores. Del Campo respondió con las famosas cuatro décimas en las que se pasma de que se haya podido suponer la confusión, dada la diferente jerarquía de los versos del maestro y los suyos, modesto discípulo. La contestación fué una carta de Ascasubi, generosa y cordial. Andando el tiempo, habría ocasión para que ambos poetas intercambiaran versos en su estilo sabroso. En 1859 El Pollo felicita a su amigo por el «compuesto» publicado en *La Tribuna* sobre la venida del Barón de Mahuá, en cuatro décimas (25 febrero), lo cual originó otra carta afectuosa de Ascasubi, que incluye versos gauchos y, finalmente, la respuesta en prosa de Del Campo (recogida por Ascasubi en la edición de sus Obras): en esta carta figura aquel conocido párrafo en el que confiesa modestamente: «Antes de cerrar estas líneas, diré a Vd., querido amigo, que al bajar a la arena de la literatura gauchesca, no llevo otra mira que la de sembrar en el árido desierto de mi inteligencia la semilla que he recogido de sus hermosos trabajos, por ver si consigo colocar, aunque sea una sola flor, sobre el altar de la Patria».

Al embarcarse Ascasubi para Europa en 1862, se despide en verso de su amigo; las 27 estrofas con que Del Campo le *retrucó* dándole regocijados consejos sobre su conducta en las *Uropas* son de lo más característico de su producción (*Poesías*, p. 287 y sigs.).

Antes de entrar al análisis de *Fausto* se justifica mencionar tres poemas de este mismo estilo: el *Compuesto* de San Pedro por la anecdótica circunstancia que provoca; la *Carta* citada, por su valor de antecedente de la obra máxima

de Estanislao del Campo, y *Gobierno gaucho*, porque en el juicio de algunos se antepone en mérito a *Fausto*. En la aguda y bien lograda biografía que de él compuso Manuel Mujica Láinez se alude a un *Compuesto* escrito en San Pedro en ocasión de la jira que el gobernador de Buenos Aires realizó por la provincia y nos revela la «imprevisible — y hasta hoy no destacada — consecuencia que tuvo en el dominio pictórico» (p. 79). Se refiere al hecho de que Juan León Pallière se haya inspirado en la descripción que de una pulpería de campaña hace el poeta para componer su conocido cuadro en el cual ha tenido la ocurrencia de representar a Del Campo en el gaucho que «metiendo codo» había logrado sentarse en el mostrador «haciendo en un *tercio* [de yerba] estribo» a fin de escuchar a gusto «una versada» que el pulpero leía en *La Tribuna*. Si se compara el texto de la poesía con la tela de Pallière se comprueba, en efecto, la exacta relación entre una y otra.

El segundo poema, ya mencionado, tiene la importancia de representar un fundamental antecedente de *Fausto*. Según Ángel J. Battistessa lo ha mostrado al reeditar y comentar su texto, es una verdadera «prefiguración» pues se trata de un gaucho que existe a la representación de *Safo* en el beneficio de la *diva* Emmy La Grúa (11 de agosto de 1857), interpreta la ficción teatral como realidad y la comenta a su modo. No sólo el enfoque central sino detalles, comparaciones, equívocos, etc., demuestran que está aquí el germen del poeta posterior. Y más aún: que éste no fué una creación totalmente repentista, pues la idea central y los recursos característicos germinaron en el espíritu del poeta durante casi diez años. Es antecedente fundamental que merece ser tenido en cuenta, pues una cosa es el tiempo que haya podido emplear en escribir el texto de *Fausto* y otra la sosegada maduración de una idea feliz.

Gobierno gaucho pertenece «al género de crítica política y social cultivado por sus dos ilustres predecesores, aunque con la serenidad y moderación propias de quien no refleja el tumulto del combate *actual*, sino sus recuerdos, o las perspectivas de un futuro mejor. ...Es un sucinto programa de gobierno dictado por Anastasio el Pollo, a quien una borrachera hace erigirse en autoridad suprema. Es la primera expresión de las ideas y sentimientos de reforma y justicia para el gaucho, que habían de informar poco después el *Martín Fierro*» (Oyuela: *Antología...*, t. 3, 20. vol., p. 1086).

Fausto

Las circunstancias históricas, cronológicas y hasta anecdóticas que rodearon el estreno de la ópera *Fausto* en el teatro Colón de Buenos Aires han quedado definitivamente aclaradas por Eleuterio F. Tiscornia y Manuel Mujica Láinez después de algunos trabucamientos y errores de la crítica anterior. El libreto, en italiano, era traducción del texto francés de Michel Carrié y Jules Barbier, basado en el poema de Goethe, y se cantó con música de Gounod la noche del 24 de agosto de 1866. Del Campo, que asistió con su familia, habrá revivido la tentación que lo dominó en 1857 cuando intentó relatar en versos gauchos el espectáculo teatral. El asunto, los personajes, la misma presencia de Mandinga parecían facilitar en este caso la empresa. Su condición de improvisador payadoresco se habrá erguido, incontenible, del fondo de su alma. Las primicias del fruto, en el mismo teatro, las recogió de sus labios su concuñado, el poeta Ricardo Gutiérrez, que pasó por el palco a saludar a la familia. La efusiva aprobación con que recibió la ocurrencia habrá sido el impulso final. Y desde ese momento nada logró detener el flúido manantial de octosílabos que se iban ofreciendo a su espíritu en tensión. En la madrugada del siguiente día, la esposa lo sorprendió en el escritorio de su casa dando forma material a su lucubración irreprimi-

ble. Cuatro días después, 29 de agosto, ha concluído la primera redacción y la envía como consulta y con pedido de opinión a tres amigos: el mismo Gutiérrez que lo alentara con su resuelta acogida, Juan Carlos Gómez y Carlos Guido y Spano; el 10 de septiembre ya ha sido leído y comentado en sendas cartas y el 30 del mismo mes aparece en el *Correo del domingo* con una ilustración de H. Meyer. El 3 y 4 de octubre se reproduce en dos partes por *La Tribuna*, y por fin, el 8 de noviembre sale a luz la edición definitiva, con el agregado de 27 redondillas y una nueva ilustración de Meyer en la que el dibujante ha tenido la ocurrencia de retratar al propio autor y a su amigo Adolfo Alsina (a la sazón gobernador de Buenos Aires) como si fueran los interlocutores del diálogo, Anastasio el Pollo y don Laguna. Esta primera edición se hizo «en favor de los hospitales militares» que se colmaban de heridos llegados de los campos de batalla del Paraguay, y tuvo éxito extraordinario en la ciudad y en la campaña.

El *asunto* es el relato que El Pollo hace a su amigo de lo que vió en el teatro y consiste fundamentalmente en el argumento de la ópera, tal como él pudo apreciarla e interpretarla. Los personajes, además de los dialogantes de primer plano, son por lo tanto los de la obra dramática, con las características y actitudes que concretamente les infundieron los actores. Arturo Berenguer ha destacado muy bien que el gaucho Anastasio tiene frente a sí la sencilla y esquematizada realidad de la representación y no debe vérselas, por cierto, con el poema de Goethe. «La tarea se hace mucho más sencilla: consiste en ir reduciendo los accidentes con que vaya tropezando a la hechura de su peculiar forma mental y emotiva». Pero no tampoco para contar a su modo el espectáculo, sino tomándolo por realidad, interpretada a su turno según los módulos que su propia experiencia le proporciona. Esta especie de ficción convencional es el punto de partida. Entrar al análisis de si humana, histórica, concretamente pudo ocurrir tal cosa a un gaucho, es sacar de quicio el asunto; con ese criterio habría también que probar la legitimidad de que los gauchos hablaran en verso y justificar en cada caso parecidos convencionalismos literarios.

De allí que, según se adopte uno u otro punto de vista, el poema pueda ser interpretado como un intento de reflejar la auténtica realidad gauchesca o estrictamente como una creación poética, uno de cuyos elementos es el de su carácter gauchesco.

Análisis. — El Pollo toma las figuras escénicas como expresiones de lo verdadero, cuyas anomalías y extrañas apariencias se explican por la intervención sobrenatural, mágica y transmutadora del diablo. Por lo tanto, la segunda etapa del proceso será la traslación, la trasposición de las imágenes vistas a la auténtica realidad de su propio mundo. Aquí residía el nudo de la cuestión para el poeta. ¿Estaba en condiciones de lograr esa trasposición sin que la delicada materia se resquebrajara por falta de coincidencia entre ambos planos?

El autor, como sabemos, no era gaucho ni estaba familiarizado con su vida, por el contrario, era gran señor en ambientes refinados (y si no se tratara de la democracia argentina hasta diríamos que palaciegos). Tenía en su favor su desbordante simpatía hacia el gaucho y la impregnación mental, idiomática y estilística lograda en sus observaciones ocasionales y en la lectura atenta de Ascasubi, gran maestro para el caso. No se sintió seguro con tal bagaje, sin embargo, y tomó todas las precauciones posibles. Se esforzó por consustanciarse con el modo de pensar, sentir y hablar de sus protagonistas. Las correcciones al texto revelan una ahincada *voluntad de estilo*, una anhelosa aproximación a la meta. El análisis estilístico de Amado Alonso lo prueba con palmaria claridad. ¿Fué su tentativa exitosa?

Responden que no, los críticos que, encabezados por Rafael Hernández (buen catador de lo gauchesco), han señalado las fallas: la adjudicación a El Pollo de un caballo «overo rosao», desprestigiado entre el gauchaje: el inaudito nombre

Záfiro para el *pingo;* el inusitado abrazo de los gauchos; la «sofrenada» de un potro como acto propio de maturrangos, pues implica la doble falla de enfrenar un potro y detenerlo con tirones, etc. Hace suyas estas observaciones Ernesto Quesada, y las recuerda Lugones en *El payador.*

Pero no sólo en este aspecto se producen las discordancias al trasponer la pretendida realidad contemplada en escena, a la auténtica de la vida gauchesca. Se han puntualizado incongruencias psicológicas, como la inverosimilitud de que Anastasio pueda haber creído en la aparición del «Diablo en persona». En este sentido cabe una observación. Cuando decimos que el mayor empeño del autor consistió en referir las escenas vistas a las coordenadas de su propia realidad, no reducimos ésta a lo puramente físico o material. Tanto los gauchos de antaño como los pueblos de nuestros días en diversas regiones del país, incorporan a esa realidad de su mundo entes míticos, legendarios y supersticiosos, a los que les asignan vida concreta entre los hombres, bajo las más variables apariencias. Son testimonios de esta actitud espiritual no sólo los datos de la investigación folklórica, sino otras muchas obras literarias. Viriato, el protagonista de *La Caá Yarí,* novela de los yerbales misioneros, de Alejandro Magrassi, confunde a una mujer extranjera, vislumbrada cuando se bañaba en el río, con la blanca y rubia diosa de la yerba, y llega a sacrificarle su vida; el trastrueque no es un despropósito, sino la expresión literaria de una realidad mental del campesino misionero. Otro tanto ocurre con los cuentos de Ernesto Ezquer Zelaya, en los que el Pombero y otras entidades legendarias cobran vida y se entremezclan con los hombres, sin que éstos duden de su existencia. Así ocurre también con Pachamama en las punas del Norte, con Llastay, el dios de los animales silvestres, en las montañas catamarqueñas; con Zupay y el Uturuncu en las selvas de Santiago del Estero. En la misma pampa, Gualicho, el dios maléfico, suele aparecerse y dañar a los mortales, y hasta el mismo diablo, bajo varias transfiguraciones y nombres, muestra de lo que es capaz trajinando entre pastores y hacendados pampeanos en *Las veladas del tropero* de Godofredo Daireaux, y a fe que este buen francés conocía a nuestros gauchos.

Por lo tanto, el que Anastasio aceptara de buena fe la presencia e intervención de Mandinga en la vida del doctor Fausto y de Margarita, a pesar de su inverosimilitud aparente, puede hacer sonreír a los puebleros, pero hubiera hallado la comprensión tácita y recatada de cualquier gaucho capaz de encarnar esa vigente tradición.

Por fin, aparecen también fallas del trastrueque en el aspecto puramente literario. El poeta, sobrecargado de romanticismo y no desembarazado totalmente de los pegajosos resabios de la retórica, se deja entrever a veces como un intruso en el diálogo. Son las disonancias que Berenguer ha puntualizado con acierto.

Son fallas que se deslizaron no obstante la vigilante atención con que el autor las persiguió en los pocos días que median entre la concepción de su poema y la edición definitiva en folleto. Amado Alonso ha compilado un breve catálogo, analizando algunos de esos cambios y vacilaciones con la maestría con que sabía hacerlo. Así, por ejemplo, en los casos siguientes:

El juicio final, por cierto (I, estr. 10)	—	El fin del mundo, por cierto
Vide una porción de coches (II, estr. 1)	—	Vide una fila de coches
Que si entro con flete y todo (II, estr. 13)	—	Que a dentrar con flete y todo
La pobre entró a lamentarse (V, estr. 2)	—	La pobre dentró a quejarse
Junto el trote agarraron (VI, décima final)	—	Juntos al trote agarraron

Se advierte en las expresiones últimas, que son las definitivas, cómo obró laboriosamente su *voluntad de estilo*. Otro tanto cabe repetir con respecto a las formas verbales que muestran indecisión y propósito final de uniformador al adoptar «cáia», «tráia», créi», «créia» como preferibles a «caiba», «traiba», «crai», etc.

Este esfuerzo (a veces fallido, es cierto) por acomodarse al modo de pensar, de expresarse, de interpretar la realidad del gaucho verdadero, demuestra que no hubo en el autor propósito de caricaturizar. *Fausto* no es en modo alguno ni un remedio ni una sátira irónica. La categórica aseveración de Berenguer es también en esto exacta, y quien así lo interprete desvirtúa el espíritu de la obra y torna incomprensible su misma esencia.

También en otro plano se advierte que hubo en Del Campo un sostenido esfuerzo de creación, que no todo fué repentista y espontáneo, como se ha interpretado haciendo pie en la anécdota del encuentro del poeta con Gutiérrez el día del estreno y en la aparición del poema a los pocos días. Pero la existencia de la *Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Sra. La Grua* está demostrando hasta qué punto tenía pensado (y ensayado) el planteo esencial. Acaso hasta subconscientemente se habrá ido elaborando a lo largo de dos lustros para salir de su estado latente en el momento propicio de la circunstancia feliz. Por otra parte, el exacto paralelismo de los cantos del poema con el libreto de la ópera demuestran que Del Campo trabajó con él a la vista. No sólo coinciden en el desarrollo de los actos, sino que los interludios y aún los entreactos dan lugar a intercalaciones como los famosos fragmentos, de valor autónomo, en que describe «la mar», reflexiona sobre el amor, pinta el amanecer, medita sobre la suerte de la mujer engañada, evoca el crepúsculo y compara el destino de la flor con el de Margarita.

La arquitectura *métrica* del poema confirma este punto de vista. No es casual que esté compuesto en décimas el primer canto, que refiere el encuentro de los dos *aparceros*, y en redondillas todo el desarrollo paralelo a la ópera, para tornar a la décima como broche final.

Hay también, por cierto, ripios en la versificación; pobreza en la rima (las palabras «cuñao» y «amigazo» son comodines que aparecen quince y diez veces, respectivamente, para resolver la consonancia); versos repetidos dentro del poema y con respecto a otras poesías del autor; fórmulas y muletillas de matiz gauchesco con las que se intenta acentuar aquella buscada impresión de realidad...

Del conjunto de las *críticas* formuladas al *Fausto*, desechemos algunas por inconsistentes o incomprensivas: ya las que lo consideran una parodia, ya las que no admiten la convencional ficción literaria que el autor ha tomado como punto de partida. No analizaremos tampoco ciertos lapsos como el de creer que los amigos conversan en las riberas de la laguna de Bragado, que sería «la mar» del celebrado pasaje, pues el correctivo está en el mismo texto del poema, que especifica que el encuentro se produjo en «el Bajo» de Buenos Aires, frente al Río de la Plata (I, 1.ª décima), en las toscas de cuya orilla se acomodaron para platicar (I, 13.ª décima). Sin duda el «apelativo Laguna» del aparcero de El Pollo se asoció en la mente del crítico con la famosa laguna de Bragado para producir el trastrueque [9].

Otros aspectos, en cambio, justifican un breve resumen, especialmente el que podríamos llamar gauchista y el formal o poético.

En cuanto al primero, hemos recordado algunas de las fallas puntualizadas, exactas y atendibles sin duda; por lo demás nadie pretende que Del Campo, dadas las circunstancias de su vida y el carácter de sus actividades, haya nunca tenido efectiva oportunidad de compenetrarse del estilo de vida y mucho menos del recóndito espíritu de los gauchos pampeanos.



India mejicana, pintura de un códice post-colombino (Madrid, Museo de América).



Ignacio Manuel Altamirano.

La relativa identificación lograda (y muchos son los que alaban el poema como fiel reflejo de la realidad gauchesca) costó al autor un vigilante esfuerzo de acomodación mental, lingüística y poética. Pero no se interprete que Estanislao del Campo llegó a darnos la deliciosa obra de arte de su *Fausto* sólo a costa de esfuerzo. Algo más alado y sutil, que no puede ser disecado por la crítica, es lo que él ha insuflado en sus versos. En ellos palpita simpatía humana y cordial por esos gauchos a la vez ingenuos y socarrones, y esta simpatía es la que con el misterioso «golpe de sonda» de su intuición facilitó el prodigio de que pudiera captar los rasgos más auténticos y representativos del alma del gaucho, aunque supusiera erróneamente que un «overo rosao» no puede ser un *flete* de ley o cometiera el traspié de enfrenar un potro y «sofrenarlo en la luna». No sólo de estas cosas se compone la realidad, que también la integran las manifestaciones del carácter y los destellos del espíritu que se puedan expresar.

Desde el punto de vista formal, el verso de Estanislao del Campo es la más alta expresión de fluidez, gracia y frescura en nuestra poesía gauchesca. No se entrevera con la actualidad política, como el de Ascasubi, ni se empeña en llegar al meollo de los problemas sociológicos y humanos, como el de Hernández; queda en la superficie, pero se mantiene límpido, cristalino, grato. Es por eso pegadizo e inolvidable. Acaso no acierte siempre con la forma gauchesca propiamente dicha, pero sí casi siempre con la más pura e incontaminada forma tradicional. Sus octosílabos, por prodigio de arte, han absorbido la esencia poética de muchos de los más preciados del romancero y la literatura hispánica, y con su juvenil vitalidad inmarcesible triunfarán del tiempo y de la crítica menuda.

1834 febrero 7. Nace en Buenos Aires. Es bautizado con los nombres de Romualdo Gregorio Estanislao.

1840. Emigra el padre para incorporarse a las filas de Lavalle.

1850 febrero 18. Ingresa en la tienda de don Manuel Albornoz.

1852 febrero 19. Asiste a la entrada en Buenos Aires de Urquiza, vencedor en Caseros (3 de febrero).

1852 diciembre 1.º Sublevación del coronel Lagos y sitio de la Capital.

1857 abril 1.º Es nombrado auxiliar en el archivo de la aduana, cargo que renuncia el 11 de mayo.

1857 abril 17. Solicita ingreso «al aula de Derecho»; es denegada su solicitud (abril 25).

1857 junio (?). Interviene en las elecciones, sobre las que publica una poesía alusiva (5 de agosto).

1857 agosto 5, 9 y 10. Otras colaboraciones en verso en «Los Debates».

1857 agosto 14. La «Carta» con motivo del beneficio de la señora La Grúa (en versos gauchescos).

1857 septiembre 27. Carta aclaratoria de Ascasubi sobre la paternidad de poesías gauchescas, contestada por Del Campo en cuatro décimas.

1858. Fallecimiento de la madre.

1858 noviembre 12 a diciembre 27. Jira del gobernador Valentín Alsina por la provincia; lo acompaña Del Campo.

1859 febrero 15. *Compuesto* a pedido de un gaucho de San Pedro.

1859 febrero 24. Compuesto de Ascasubi sobre el barón de Mauá, comentado en cuatro décimas por Del Campo (febrero 25), las cuales originan a su vez una carta de Ascasubi y la respuesta en prosa de Del Campo.

1859 mayo 31. Teniente de la Guardia nacional.

1859 octubre 23. Batalla de Cepeda.

1861 enero 8. Publica *Un sueño de campamento.*

1861 marzo 15. Muere el padre.

1861 septiembre 18. Batalla de Pavón.

1861 noviembre. *Parte del general vencido* (a don Santiago Derqui).

1862 abril 15. Se despide en verso de Ascasubi, que parte para Europa.

1863 mayo. Designado secretario de la cámara de diputados.

1864 junio 4. Se casa con Carolina Micaela Lavalle.

1866. Su amigo Adolfo Alsina asume el gobierno de la provincia.

1866. Se enferma de viruelas y queda tutado.

1866 mayo 24. Batalla de Tuyutí.

1866 septiembre 22. Batalla de Curupaití.

1866 agosto 24. Se representa la ópera *Fausto* en el Colón.
1866 agosto 25. Comienza la redacción del *Fausto*.
1866 agosto 29. Termina la primera redacción.
1866 septiembre 30. Aparece en el «Correo del Domingo».
1866 octubre 3-4. Aparece en «La Tribuna».
1866 noviembre 8. Se publica en folleto.
1867 mayo 28. Renuncia a la secretaría de la Cámara. Es elegido diputado por la provincia de Buenos Aires.
1867 diciembre 2. Funda el «Porvenir argentino».
1868 mayo 26. Actúa como elector de Presidente de la Nación.
1868. Es nombrado oficial mayor del ministerio de gobierno.
1869 septiembre. Misión política en Chacabuco.
1870 julio-septiembre. Polémica entre Pedro Goyena y Eduardo Wilde sobre poesía, con motivo del libro de Del Campo *Poesías*.
1874 agosto 25. Recibe los despachos de teniente coronel de Guardias nacionales.
1874 septiembre. Revolución mitrista. Enfermedad contraída durante la campaña.
1875. Segunda edición de sus *Poesías*.
1877 diciembre 29. Muere Adolfo Alsina.
1878. Se agrava su enfermedad.
1880 abril 19. Obtiene su jubilación.
1880 noviembre 6. Fallece en Buenos Aires.

José Hernández

(1834-1886)

Rasgos biográficos

Los datos biográficos con que contamos son bastante copiosos y precisos como para reconstruir la trayectoria de la existencia de Hernández. Gracias a los afanes y búsquedas de varios autores, conocemos los principales episodios, los cargos que ocupó, las actividades a que se consagró en los diversos períodos. Partiendo del testimonio de su hermano Rafael, y gracias a los trabajos de Tiscornia, Leumann, Martínez Estrada, Gálvez, Del Río y Paoli, jalonamos el camino y nos enteramos de lo esencial; nos ayudan las útiles cronologías; los rastreos de alusiones a lo personal en el texto del *Martín Fierro;* las recopilaciones de sus artículos periodísticos y de sus discursos parlamentarios; la exposición de las ideas políticas o sociales que expuso en reiteradas oportunidades. El esquemático cuadro cronológico que damos en nota es como un índice sintético de las noticias más fidedignas. Pero allí mismo se advierten nebulosas y lagunas en largos períodos de los cuales no tenemos más que escuetas referencias o constancias aisladas, cuando no contradictorias. Está documentado su ideario político y social, pero al querer penetrar en las intimidades de su vida, al trasfondo esencial de su carácter, debemos conformarnos con anécdotas intrascendentes o entrar resueltamente en el terreno de la hipótesis y la interpretación.

Algunos rasgos se confirman con el recuerdo de sus contemporáneos o surgen de sus propios actos, todo lo cual nos lo presenta como un hombre fundamentalmente bueno, leal, noble, trabajador, sincero. Su memoria era en él una facultad extraordinaria con la que, desde niño, asombraba a su familia y a los amigos. Chispeante de ocurrencias, se lo apreciaba como contertulio ingenioso y afable. Notablemente corpulento, era famoso por su fuerza hercúlea, con la que parecía condecir la sonoridad grave de su voz. De los varios retratos que conocemos se trasunta la inteligencia clara y la nobilísima bondad que sus contemporáneos atestiguan y sus obras confirman.

Obra

Sus escritos en prosa, además de la *Vida del Chacho, rasgos biográficos del general D. Ángel Vicente Peñaloza* (1863) y la *Instrucción del estanciero* (1882), han sido recopilados por Antonio Pagés Larraya con el título de *Prosas del Martín Fierro;* la *Personalidad parlamentaria de José Hernández* se refleja en los tres volúmenes publicados como homenaje de la Cámara de diputados de la provincia de Buenos Aires.

Como poesías, sólo cabe mencionar *El viejo y la niña* y el comentario al cuadro de su amigo Juan Manuel Blanes, «Juramento de los 33 orientales» (1878). Cualquiera sea el valor que les asigne, han quedado totalmente eclipsadas por la obra máxima de Hernández; el estudio de antecedentes y la interpretación de esta última es lo que determina a veces su examen y les presta interés.

Martín Fierro

A fines de 1872 la imprenta La Pampa (antigua calle Victoria núm. 79) lanza la 1.ª edición de *El gaucho Martín Fierro.* Once ediciones se suceden antes de que, en 1879, apareciera, impresa por Pablo F. Coni e ilustrada con láminas de Carlos Clerice y grabados de Supot, *La vuelta de Martín Fierro.* La 14.ª edición, de 1894, dada a luz por la imprenta y librería «Martín Fierro», indica en su portada que se han sucedido, desde 1872, 62 ediciones de mil ejemplares cada una, sin contar desde luego las clandestinas y fraudulentas, que en cierto momento decidieron al autor a promover acciones judiciales para evitar su propagación.

Desde entonces el título de la obra completa se ha unificado en el nombre del protagonista, distinguiéndose abreviadamente ambas partes, *La ida* y *La vuelta,* que aluden, conforme resulta del argumento del poema, a la partida a tierra de indios, cruzando la trágica franja llamada «la frontera» por antonomasia, y el retorno a la sociedad de los blancos y al seno de los suyos.

Génesis del poema. — Teniendo en cuenta que la 2.ª parte no comenzó a componerse hasta 1876, aproximadamente, es probable que Hernández no haya concebido y planeado el desarrollo íntegro al escribir la parte primera; pero el minucioso cotejo de ambas, el análisis estilístico de los pasajes correlacionados y las revelaciones de los manuscritos de *La vuelta,* aportadas por Leumann, han hecho suponer a Martínez Estrada que el núcleo originario, la tentativa inicial y por lo mismo un poco endeble y vacilante, fué desechada por el autor de primera intención e incorporada luego a la 2.ª parte, en la que era más fácil, por su misma estructura, la intercalación de episodios relativamente autónomos. Este núcleo generador es acaso la historia de Picardía, cuyo paralelismo con la del mismo Martín Fierro es tan visible, no obstante su gran diferencia de calidad poética. Algo semejante puede decirse de la payada con el Moreno (*Vuelta,* c. 30), cuyo texto está ausente de los borradores autógrafos. Varios son los episodios de la 2.ª parte que mantienen su autonomía (la cautiva, el Viejo Vizcacha, etc.), aunque no se alegue para ellos prioridad cronológica con respecto a la 1.ª parte. Cuando el autor acometió la empresa de componerla, estaba sin duda en la plenitud de sus medios y en la culminación de su talento. Asunto, carácter, expresión, ideas, sentimientos, todo se reviste aquí en una plenitud artística que hace de *La ida* la obra maestra de nuestra poesía gauchesca. Más exactamente, la perfecta unidad y congruencia de espíritu y de estilo se mantienen hasta la aparición de Cruz, que al poner frente al protagonista un interlocutor y otra psicología, parece iniciar el giro que habría de predominar en *La vuelta.*

Género literario. — Por estas y otras razones es difícil decidir sobre la clasificación literaria de la obra desde el punto de vista de su género. Lugones le asignó categoría de epopeya, señalando la ascendencia estética del protagonista entre los héroes homéricos y los paladines cristianos *(El payador)*. No conformándose el poema a las condiciones tradicionalmente exigidas a la epopeya clásica, pero reconociendo los elementos de fuerza y grandeza épica que entraña, se ha dicho que es poema épico y también rapsodia, considerada como parte o fragmento de la verdadera epopeya. Salaverría ve en él un retoño de la estirpe del romancero.

Diversos pasajes y alusiones expresas dan sustento a la opinión de que se trata, en su conjunto, de una monumental payada: desde que el héroe *canta* sus desventuras, acompañándose de la guitarra para un auditorio que se supone irreal, pero que en cierto momento se corporiza, como cuando alguien corrige las toscas expresiones del Hijo Segundo (c. 16). Tal hipótesis plantea numerosos interrogantes que el texto no permite contestar satisfactoriamente; por ejemplo: Los demás personajes que cuentan sus respectivas historias, ¿son a su vez payadores o todo es narrado en el canto de Martín Fierro? ¿Además de las evocaciones líricas integrarían también la presunta payada las extensas partes narrativas? ¿Cómo se explicarían los finales de ambas partes (en la 1.ª, después de la rotura de la guitarra), cuando es el autor mismo quien toma la palabra, pues ha callado la voz del protagonista? ¿Qué sentido tiene la expresión «en donde este *libro* esté» del verso 4858 de la *Vuelta*?

Así como hay pasajes líricos (*Ida*, I y II, por ej.) y abundante desarrollo narrativo, revive también el diálogo, que fué la forma predominante en Hidalgo, Ascasubi y Del Campo, los antecesores de Hernández, pero al que éste no dió nunca forma coloquial y relegó a casos excepcionales, más como intervención sucesiva de varios personajes que como verdadero diálogo.

Desde el punto de vista del desarrollo de la narración, se ha destacado que no faltan muestras de técnica novelística; la misma historia de Picardía (y ya el nombre parece intencionado) podría adscribirse a la más legítima tradición de la picaresca americana.

Argumento. — Después de la invocación inicial y del desahogo lírico del canto I, Martín Fierro evoca la edad de oro de que disfrutó en la pampa (c. II) y comienza entonces la narración propiamente dicha. La leva lo arranca de su hogar feliz y de su pago y lo sepulta en uno de los fortines existentes en «la frontera» con tierra de indios (c. III), y cuenta entonces los padecimientos, castigos y trapisondas de la mísera vida que allí se soporta, además de los peligros de la guerra a muerte con el salvaje, que lleva sus *malones* a esos acantonamientos paradójicamente indefensos (c. IV y V); ante tanta iniquidad y sufrimiento resuelve huir, después de tres años, «desertor, pobre y desnudo»; para colmar su dolor halla su rancho abandonado y convertido en *tapera:* su ausencia y la necesidad han disgregado a su familia y dispersado a sus hijos (c. VI). La reacción psicológica es tremenda y jura vengarse, no de alguien en particular, sino de la organización social y política que así lo maltrata; se hace en consecuencia «gaucho malo», frecuenta las pulperías, se embriaga, y en una ocasión provoca y mata inicuamente a un negro que llegaba al baile con su compañera (c. VII); «otra vez en un boliche» enfrenta a un gaucho pendenciero y también lo mata en duelo (c. VIII). La policía lo persigue, convertido ya en gaucho matrero, hasta que la «partida» lo sorprende una noche en un pajonal; él no se arredra, enfrentando a los milicos con tal valor y destreza en la esgrima del cuchillo, que provoca la admiración de otro gaucho que venía como sargento en la «partida», pese a lo cual se pone de su lado gritando: «Cruz no consiente / que se cometa el delito / de matar así un valiente» (v. 1624-6), y entre los dos derrotan y ponen en fuga a los milicos que lograron salvar la vida (c. IX). Cruz

cuenta su historia (c. X a XII) y juntos resuelven, como único recurso y suprema salvación, correr el riesgo de guarecerse en tierra de indios (c. XIII). Así concluye la 1.ª parte, que por eso se llama convencionalmente *La ida*. En *La vuelta de Martín Fierro*, después de una introducción, cuenta éste su viaje con Cruz a través del desierto y la triste vida de cautivos entre los indios (c. 1 y 2), las costumbres de éstos, los malones, bailes y fiestas (c. 3 a 5): la epidemia de viruelas que por fin arrebata también a Cruz (c. 6) y los lamentos de Martín Fierro junto a la tumba del amigo (c. 7). El episodio de la cautiva blanca maltratada por un indio origina la intervención de Martín Fierro, su terrible duelo con el salvaje, la huída con la cautiva de las tolderías y su retorno a tierra de cristianos (c. 8 a 10), donde por fin encuentra a dos de sus hijos (c. 11), cada uno de los cuales cuenta su historia: la patética de la penitenciaría, donde estuvo el mayor injustamente encerrado (c. 12) y la apicarada del Viejo Vizcacha (c. 13 y 14), tutor del Hijo Segundo, quien da a éste sabrosos consejos (c. 15) hasta que muere (c. 16) y es enterrado, previo inventario de sus bienes, tan míseros como pintorescos (c. 17 y 18). El Hijo Segundo sigue recordando el desdichado amor que lo hizo padecer (c. 19) hasta que llega a la rueda familiar un nuevo personaje (c. 20), llamado Picardía, quien a su vez narra su vida de tahur, así como sus desdichas y padecimientos, parangonables y en cierto modo paralelos a los propios del mismo Martín Fierro (c. 21 a 28). Descubre por fin que es hijo de Cruz (c. 26), con lo cual se vincula este personaje con la 1.ª parte: el segundo anudamiento se debe al Moreno cantor (c. 29) que provoca a Fierro a una payada de contrapunto (c. 30), pero con la secreta intención de desafiarlo y vengar así la suerte de su hermano, el negro injustamente muerto en el baile de la pulpería (*Ida*, c. VII). El duelo inminente es evitado y Martín Fierro se retira con sus hijos (c. 31), a quienes da paternales consejos (c. 32), hasta que por fin resuelven cambiar de nombre y separarse hacia distintos rumbos (c. 33).

Contenido y temática. — Dentro del marco de esta historia, el poema, como obra maestra que es, encierra una vastísima temática, no agotada hasta hoy en su análisis, a pesar de la copiosa crítica que el *Martín Fierro* ha suscitado. Involucra éste destro de su órbita, ya al trasluz de la acción, ya por expresas descripciones, ya por intencionadas referencias o haciendo que el lector los intuya sin que sean mencionados, mil aspectos que pueden vincularse con el ámbito natural de la pampa, con el mundo psicológico del gaucho, con sus condiciones de vida y trabajo, con el momento histórico y la organización social, jurídica y política que lo envuelve, con su sentido del arte y sus reacciones ante el misterio de lo sobrenatural y las manifestaciones de la potestad de Dios.

Tan vasto cuadro, susceptible de ser desplegado casi indefinidamente, no puede presentarse aquí en forma integral, dado el carácter y límites de este capítulo. La sola enumeración, sin entrar en las interpretaciones y polémicas que algunos pasajes o aspectos han provocado, desbordaría estos límites. Por eso nos limitaremos sólo a la escueta mención de los más característicos y significativos.

El paisaje. — Las arremansadas descripciones en que es tan rico el *Santos Vega* de Ascasubi desaparecen en *Martín Fierro* de manera absoluta. Acaso el autor haya partido de la base de que la imagen de la pampa era sin duda para sus lectores inmediatos una íntima vivencia, incorporada a su mundo mental de modo que cualquier descripción sonaría a redundante y artificioso; pero como su propio espíritu de poeta se había consustanciado a su vez con ese paisaje que conoció desde niño y en cuyo seno modeló su carácter de adolescente y sufrió sus primeras vicisitudes de hombre, siente enriquecida su alma con la visión ideal de esa pampa, cuya esencia ha captado su intuición. Y él, como poeta, acaso deliberadamente, tal vez sin proponérselo, ha insuflado en su poema los hálitos del paisaje pampeano. El lector no halla la descripción menuda, el inven-

tario de su realidad, tan compleja pese a su escueta simplicidad geométrica, pero lo siente, lo intuye; comprueba a cada paso que los personajes, la acción toda, están como inmersos en ese paisaje, de cuya sobria simplicidad trasciende un influjo modelador de temperamentos, quintaesenciado a veces en sugestión metafísica para quien sabe comprenderlo. Martín Fierro lo evoca en dos versos: «¡Todo es cielo y horizonte / en inmenso campo verde!» (*Vuelta*, c. 10, v. 1491-2) o bien: «Tendiendo al campo la vista / sólo vía hacienda y cielo» (*Ida*, II, 115-6).

Las demás, son alusiones a la mañana, la tarde, la noche, como referencia al momento del día o connotaciones vinculadas con la acción; en otros casos, subyacen en las palabras valoraciones utilitarias (pastos para el ganado, gritos de alerta de las aves, posición de las estrellas para el rumbo, etc.) o paralelismos con sus estados de ánimo (alba: euforia, optimismo, actividad; noche: desconsuelo, nostalgia). Nunca encontraremos la descripción como regodeo literario ni alusiones al valor estético inmanente del paisaje. Por otra parte, la indeterminación geográfica es la norma. Sólo la impresionante inmensidad de la pampa despierta la admiración del cantor, pero relacionándola con los peligros que entraña o con las precauciones para no extraviar el rumbo, so pena de la vida.

Ambiente histórico y social. — Ése fué el escenario de la edad de oro del gaucho: la pampa sin alambrados ni fronteras, en la que se podía galopar a voluntad, bolear avestruces y potros, enlazar y desjarretar ganado cimarrón, vivir con absoluta libertad y mudar de pago aun teniendo que pelear de vez en cuando con los indios. El poema no da referencias históricas precisas. El tiempo y el espacio están envueltos en equivalente atmósfera de vaga indeterminación; pero, no obstante, pueden esbozarse tres períodos: la época de Rosas, a la que corresponde aquella edad feliz (hasta 1852); los gobiernos de Mitre (1862-1868) y Sarmiento (1868-1874) («Don Ganza» es Martín de Gaínza, ministro de guerra) bajo los cuales sufre el protagonista sus desdichas, y la nueva era, que corresponde más al autor que a su obra, en que se consolida la organización de la sociedad y de la justicia y se abren perspectivas de trabajo y de paz, con la definitiva conquista del desierto (1879) (*Vuelta*, c. 5, v. 671-2). Vencido Rosas y unificado el país después de Pavón (1861) se extendió un contagioso afán de organización social, política y jurídica. Se trataba de difundir, y llegado el caso imponer, los módulos de la civilización europea; de escalar en el menor tiempo los más altos niveles de progreso material y de refinamiento urbano. La ciudad se contrapuso a la campaña. Son síntomas elocuentes la eliminación del indio de la pampa (la táctica ayudada por el telégrafo y el fusil) y la consagración de Buenos Aires como capital de la República en 1880. Precisamente este año ha sido elegido para denominar a una generación, «la del Ochenta», caracterizada por su europeísmo, su refinamiento mundano, sus condiciones para destacarse en la «causerie» del club, en el «suelto» periodístico, en la polémica vivaz, en el paseo elegante. A espaldas de la ciudad deslumbrante, modernizada y embellecida, quedaba la pampa, que nada sabía ni quería saber de tan súbitos prodigios. Los gauchos quisieron seguir viviendo dentro de su mundo tradicional hasta que la realidad del alambrado, del ferrocarril, de la inmigración en masa, de las instituciones todavía amorfas y torpes vinieron de consuno a intimarles rendición o muerte. Naturalmente el gaucho, por ser quien era, no pudo entregarse sin pelear. Nadie comprendió entonces que eran meros agentes de un enorme y complejo proceso que se manifestaba en esos choques de dos concepciones de la vida, de la economía, de la sociedad. Una que irradiaba de la urbe con urgencia perentoria; otra que se aferraba al mundo configurado por la tierra y la tradición, al cual el hombre había amoldado funcionalmente su vida, sus condiciones y sus ideales. La ciudad civilizadora y progresista invadía el campo para imponer los nuevos moldes, la organización institucional, el engranaje de auto-

ridad, jerarquía y subordinación con el que se esperaba imprimir marcha acelerada al enorme mecanismo del Estado. Pero frente a sí, en todos los rumbos, la ciudad tenía la pampa que se dilataba hasta el horizonte, al parecer infinito. Y del seno de aquel desierto surgía la figura del gaucho, que al oponerse a ese programa oficial inflamó su ansia de soledad, exacerbó su individualismo y elevó al tope de los valores el goce espiritual y físico de la libertad.

Los elementos con que el Estado contó para propagar e imponer su sistema no fueron los adecuados. Por el contrario, jueces y comandantes de campaña, alcaldes y funcionarios, eran con frecuencia resaca marginal de esa misma sociedad que debían prestigiar. Más próximo a sí mismo, el gaucho conoció otro integrante social nuevo: el extranjero, inmigrante o contratado por el mismo gobierno. No descubrió en el «gringo» ninguna de las condiciones de hombría y destreza ecuestre a las que él debía el señorío de su tierra y de su ambiente. Al verlo apañado y protegido, maturrango y amigo del trabajo «a pie» o de tareas serviles tras la reja de las pulperías, lo hizo blanco de su desprecio y de su rencor (*Ida*, V, 889-930).

De donde resulta que la temible línea de la «*frontera*» vino a ser para el gaucho zona de doble frente, igualmente nefando: hacia un lado, la sociedad y el Estado, con sus instituciones opresoras y la resaca de su elemento humano, de todo lo cual el fortín era la expresión; hacia el otro, «tierra adentro» como se decía, el dominio del indio, con respecto al cual el gaucho fué a su turno agente de otro proceso paralelo al que él mismo sufría. Contribuyó a su derrota y a su exterminio sin intentar comprenderlo, no obstante que se trataba de los legítimos señores de la pampa.

El indio. — En *Martín Fierro* se habla extensamente del indígena, se describe sus tolderías, su vida en paz y en guerra, sus costumbres, sus bailes; se extrema la ponderación de la crueldad, de la holgazanería, de la astucia. No hay una sola palabra que implique un intento de comprensión, y sólo se elogia su maestría para la doma y el adiestramiento del caballo, con lo cual el indio provocaba no precisamente su admiración, sino su envidia. Por eso, sólo huyendo a la desesperada del infierno cierto del fortín, pudieron Fierro y Cruz preferir el suplicio probable de la toldería. Entre ambos abismos se extendía para el gaucho la franja de la «frontera», en la cual sólo le quedaba confiar en Dios, en su caballo y en su facón.

El gaucho. — A través de la personalidad de los gauchos que *Martín Fierro* nos hace conocer podemos, pues, distinguir lo que corresponde al carácter individual de cada uno, como personajes de la obra, y lo que va integrando la figura genérica del gaucho como tipo y como elemento humano constitutivo de la sociedad de su tiempo. A él se refiere Hernández en muchos pasajes del poema que concuerdan con su prédica periodística y su actuación parlamentaria; la suerte y destino del gaucho es un «leit-motiv» y en cierto modo la razón de ser, la esencia del poema mismo: los cantos finales de ambas partes y el VIII de la *Ida* no dejan lugar a dudas.

En cuanto al *carácter* del gaucho en general y de Martín Fierro en particular, los rasgos sobre los que el poema más insiste son, por ejemplo, el valor, la arrogante altanería que no excluye la humildad ante lo que considera legítimamente superior, el integérrimo sentimiento de libertad (*Ida*, I, VI, IX; *Vuelta*, c. 2 y 3). La reciedumbre de su hombría no le impide confesar su llanto, agobiado por la tristeza (VI, 1015-20), mordido por la amargura (*Vuelta*, c. 2, 185-6) o conmovido por el dolor en que lo sume la muerte de Cruz (*Vuelta*, c. 7, 940-972). Tampoco trepida en confesar el miedo que lo embarga en trances difíciles, pero otros sentimientos y emociones tienen expresión tan parca, que no se sabe si atribuirla a impasibilidad del modelo o a falta de aptitud del autor para expresar aquellas vibraciones del alma. Las palabras razonadoras y explicativas de

Martín Fierro cuando, al volver a su pago, encuentra la tapera y sabe de la huída de su mujer (*Ida*, VI) y la escena del encuentro con sus hijos, después de tantos años de ausencia (*Vuelta*, c. 11) son ejemplos de esa incomprensible frialdad que no es por cierto dolor reconcentrado y varonil.

En cuanto al *amor*, no es mucho más expresivo. La mujer, a la que en *Santos Vega* Ascasubi asigna papel protagónico y reverencia dotándola de discreción y de gracia, en *Martín Fierro* pasa a un último plano. Es cierto que hace su alabanza en términos abstractos (*Vuelta*, c. 5), pero es para destacar el rigor de los indios con sus *chinas;* Cruz también exalta el amor que por su mujer sentía, pero es antes de contar que lo engañaba con el comandante (*Ida*, c. 10). Por lo demás, el mismo Martín Fierro, salvo disculpar que su esposa se haya ido con otro, nada hace por encontrarla ni por reconstruir su familia dispersa. Ante la ruina de la tapera, más recóndita tristeza brota de las cosas mismas y del maullido del gato casero que «venía como si supiera / que estaba de güelta yo» (*Ida*, VI, 1025-1026), que de las parsimoniosas reflexiones de Martín Fierro.

Si no al amor, se rinde culto a la *amistad*, de la cual es cumplida representación la de Martín Fierro y Cruz. Las muestras de ternura y patetismo a que da lugar indican que era este sentimiento de los más intensos y el único acaso capaz de traducirse con tal inusitada expresividad.

En el terreno de *lo intelectual* defiende Hernández con acento de convicción el valor de la experiencia (*Ida*, II) y de lo que podríamos llamar, antinómicamente, «ciencia gaucha», frente al pretendido y soberbio saber de los puebleros, que lo desconocen en el gaucho, porque no saben aquilatar la prudente sabiduría que se requiere para adecuar funcionalmente la vida a las exigencias del ambiente y a las pautas de la tradición (*Ida*, IX, *Vuelta*, c. 32). Hasta la aptitud de poeta le quieren negar, como si no hubiera payadores dotados con el don del canto, a quienes «las coplas les van brotando / como agua de manantial» (*Vuelta*, c. 1, v. 49-60).

Salvo la evocación del tiempo dichoso en que Martín Fierro vivía con su mujer y sus hijos en su rancho, las demás referencias a la *familia* son para presentar cuadros de orfandad y disgregación; sus hijos y el de Cruz han crecido sin el apoyo del padre y cuando el más pequeño tuvo un tutor fué nada menos que el Viejo Vizcacha. La ausencia de familia organizada acarrea también la falta de toda mención a la vivienda, al *rancho*, por más modesto que sea. En la edad dorada, el fogón congrega a la familia y resulta creador de una grata atmósfera que aglutina a los seres que viven bajo el mismo techo (II, v. 193-198). En la *Instrucción del estanciero*, Hernández asigna a la cocina de la estancia y del rancho trascendente función social y psicológica. Pero salvo este cuadro lejano y desvaído, no hay más casa que los pajonales, o las taperas, o las ramadas misérrimas, o el *bendito* levantado em las tolderías «con dos cueros de bagual» (*Vuelta*, c. 3, v. 413-14). Si pasamos al rancho de Vizcacha, cuyo inventario conocemos, no haremos sino confirmar esta impresión general (*Vuelta*, c. 17).

Sólo cuatro versos se refieren a las *comidas* (II, 247-250), salvo la mención de la carne de potro indígena, y eso también dentro de la evocación de los pasados tiempos; en cambio, la bebida peca por demasiado frecuente (por ej., IX, 1494-6; 1657-66).

Algunas prendas de la *indumentaria* se citan sólo de paso (IX, 1499-1504), pues en general se trata de pilchas lamentables y de verdaderos harapos. El equipo doméstico es tan parvo, que al partir para la frontera lleva casi todo consigo, dejando a la mujer «media desnuda ese día» (III, 372). El *facón*, que es para el gaucho utensilio, cubierto y herramienta, es *arma* a la vez; por eso destaca su calidad cuando se ha hecho «de lima de acero» (VII, 1212). Las boleadoras, útiles en la caza, le sirven también para su defensa.

El *trabajo* es sólo concebido a caballo y en faenas pastoriles y ganaderas; la labor agrícola en las chacras del coronel de frontera, no es tanto un abuso del superior, como un vejamen para su condición de gaucho (III, 421-426). Las artesanías no son siquiera mencionadas. Las tareas con el ganado, a campo abierto, con ser rudas y exigir aptitudes notables y singular baquía, no las siente como verdadero trabajo. Son un desfogue para su vitalidad y una escuela para sus destrezas camperas: «aquello no era trabajo, / más bien era una junción» (II, 223-225).

Nada extraño es entonces que el *caballo* no sea mentado con simples términos conceptuales, meramente designativos. Las palabras con que se alude a él son particularizadoras, implican una nítida representación mental de la estampa, pelaje y calidades del animal, lo que se explica por la carga afectiva que el hombre de la pampa pone en todo cuanto se relacione con este compañero inseparable de su vida. En *Martín Fierro* rara vez se usa la voz genérica «caballo»; con perfecta adecuación a las circunstancias, se lo llama «redomón», «flete», «pingo», «reyuno», «potro», «patrio de posta», «sotreta», «parejero», «matucho», o bien por el pelaje: «moro», «oscuro tapao», etc. Cuando el Hijo Mayor usa la palabra «caballo», la impregna de un hálito tan intenso de emoción, que la traslada del plano conceptual para embeberla en lo afectivo: desde su calabozo «no cesaba de exclamar: / «¡qué diera yo por tener / un caballo que montar / y una pampa en que correr!» (*Vuelta*, c. 12, v. 1919-1922).

La *caza*, degradada a imperioso recurso para poder subsistir, durante la estada en el fortín, cobra su plenitud casi épica en las boleadas de avestruces, faena en la que los indios, una vez adiestrados en el manejo del caballo, fueron maestros del gaucho (IV, 677).

La vida áislada, el afán de soledad, las distancias enormes, las oportunidades escasas, fueron obstáculos para el desarrollo de la *sociabilidad*. Como en los tiempos de *Facundo*, la pulpería o el almacén de campaña equivalente fueron el único escenario en el cual la gente se congregaba, ya para armar un «fandango», ya para concertar una payada. Como la bebida era siempre abundante, solían terminar en grescas, provocaciones y peleas. Cobijaba la pulpería la mesa del juego de naipes o de dados para provecho del tahur, y a la vera del boliche se jugaba a la *taba* o se organizaban carreras (IV, V y *Vuelta*, c. 11 y 22).

La vida de los personajes principales nos da una idea de la *moral* imperante, tanto individual como familiar y colectiva; pero además, ofrece el poema dos series bien conocidas de consejos que en cierto modo tipifican opuestas concepciones de la vida y de la conducta: los cínicos, realistas y picarescos del Viejo Vizcacha y los nobles y prudentes de Martín Fierro a sus hijos (*Vuelta*, c. 15 y 32). Dejando de lado el aspecto ético, y considerados ambos pasajes con criterio puramente literario, es lo cierto que en el de Vizcacha volvió Hernández por sus fueros, dentro del cuadro más desvaído de la 2.ª parte, y pintó del Viejo un retrato magistral, viviente, imperecedero; por eso sus consejos perduran en la memoria del pueblo más que ningún otro pasaje del poema; en tanto que el Martín Fierro doblegado y falso del canto 32 no convence como figura humana, mera sombra de la recia personalidad de la *Ida*, y por eso sus sensatos preceptos suenan a hueco y su sana moral se esfuma de la memoria de todos, junto con la endeble figura de su predicador.

El *derecho* sufre la crisis a que aludimos al tratar igual tema en el *Santos Vega* de Ascasubi, y en su campo se manifiesta enconada la oposición entre la libertad individualista del gaucho y la organización institucional y jurídica que se dió el país después de 1852. Esta transformación podía hacerse aceleradamente en los textos de los códigos, leyes y decretos y tenía sentido para la información actualizada y la mente prevenida de la gente de ciudad; pero sorprendió al gaucho sin posible preparación para el cambio, convencido de que él defendía

legítimamente su derecho, el que había sido en verdad su derecho positivo, pero arcaico en pocos años de intensa y trascendental elaboración legislativa. A eso hay que sumar, por cierto, la errada aplicación de las nuevas normas jurídicas por agentes pervertidos y dolosos pero que, a falta de mejores, eran los indispensables puntales de la imponente construcción jurídica que comenzaba a levantarse, y cuya estabilidad había que salvar a toda costa: el sacrificio del gaucho resultaba escrúpulo deleznable ante le imperiosa exigencia de consolidar la estructura del país.

De todas sus desdichas se consuela el gaucho con el *canto*. Al iniciar tanto la *Ida* como la *Vuelta*, Martín Fierro exalta las virtudes de este don divino, de esta suprema facultad que lo eleva sobre el común de los mortales y es bálsamo para su alma lacerada. Pero Hernández sobrepone a esta lírica y desinteresada actitud espiritual y estética su propia preocupación militante y no reduce el canto a una efusión sentimental y artística, sino que lo convierte en una prédica redentora en cuya perdurabilidad confía: «Pero yo canto opinando / que es mi modo de cantar»; «Lo que pinta este pincel / ni el tiempo lo ha de borrar...»; «Más que yo y cuantos me oigan / más que las cosas que tratan / más que lo que ellos relatan / mis cantos han de durar»; «Yo digo cuanto conviene / y el que en tal güeya se planta, / debe cantar cuando canta / con toda la voz que tiene» (*Vuelta*, c. 1).

Aunque, como hemos dicho, el poema íntegro puede ser interpretado como el canto de un payador, que hasta se acompaña con la guitarra, su eminente culminación está en la *payada* propiamente dicha, sostenida con el Moreno en los cantos 29 y 30 de la *Vuelta*. Ausente de los manuscritos, anómala por momentos en su métrica, autónoma por su temática y su sentido, es sin duda pieza compuesta independientemente y luego intercalada en el lugar que ahora ocupa. Aparte de la curiosa supervivencia de temas caros a los contrapuntos españoles desde la Edad Media, este pasaje es, en su género, una de las obras maestras de Hernández. Reconociendo la modalidad tan criolla de la payada, Leumann ha mostrado la curiosa correspondencia de su ambiente y desarrollo con un desafío de cantores rusos narrado por Iván Turgueneff en *Relatos de un cazador*. Una prueba más de que el matiz típico y regional de la tradición popular no amengua la universalidad de sus contenidos.

Una de las más ricas vetas del *Martín Fierro* es su *paremiología*, adecuado material para que alguna vez se estudie el múltiple e interesantísimo proceso de folklorización que sin duda implica. En primer lugar, el haber asimilado Hernández un riquísimo caudal de dichos y refranes, atesorado por el pueblo de su tiempo como acervo tradicional y en parte antiquísimo, para reelaborarlo dándole la expresión poética que convenía y engarzando cada joyita en el pasaje oportuno. En segundo término, las creaciones puramente personales que se incorporaron al texto adoptando la forma sentenciosa, expresiva y a veces socarrona del hablar gauchesco. Por fin, el desprendimiento posterior de expresiones refranescas que han ido adquiriendo vida propia en el habla del pueblo, independientemente del contexto al cual pertenecen, y que se usan hoy sin saber o sin advertir su origen, con auténtica función de proverbio o refrán tradicional.

El espíritu del gaucho, en general, es proclive a la interpretación supersticiosa de los fenómenos y a las concepciones animistas y mágicas que condicionan buena parte de su vida. A esto concurren, tanto los legados de la cultura tradicional, el tipo de su existencia y la modeladora presión ejercida por el ambiente familiar y social como la falta de escuelas, iglesias y otras instituciones de educación y catequesis. Las *supervivencias indígenas* son más bien escasas, y considerado este aspecto en conjunto comprobamos que para los habitantes de la pampa, contemporáneos de Martín Fierro, no llegó la preocupación por lo sobrenatural, mágico y supersticioso al grado de intensidad casi obsesivo con que se

manifiesta en otras regiones del país. Restringiendo la observación al libro que nos ocupa, este caudal es a su turno proporcionalmente menor que el ofrecido por estas obras gauchescas. El Hijo Segundo cuenta que su amorosa historia estuvo entremezclada con adivinos, brujos, remedios mágicos, daños y contramaleficios (*Vuelta*, c. 19), y ocasionalmente se dice que cuando los perros lloran es porque ven al demonio (*Vuelta*, c. 18, v. 2703-8) o se alude al alma del Negro convertida en luz mala (VII, v. 1257-64).

En el terreno estrictamente *religioso*, el reconocimiento de Dios como Supremo Hacedor, así como la fe y la esperanza en Él, manifestadas sobre todo en momentos de tribulación y de prueba, señalan la actitud más reiterada y general en el poema. Se cree en el destino que el Cielo señala y se expresa sometimiento absoluto a la voluntad divina, así como gratitud por su protección y por su ayuda (*Ida*, XIII y *Vuelta*, c. 3; 6, v. 787-8; 9; 10, v. 1535-40; 32, v. 4622).

Los dos preludios contienen sentidas invocaciones, y hay una consagrada a la Virgen (IX, 1587-90). Los santos son objeto de devoción y a ellos se encomienda el héroe en trance difícil (IX, 1541). Signos exteriores de esta sincera religiosidad pueden verse en actitudes como la de arrodillarse o santiguarse (IX, 1646 y 1493). No parece haber figurado entre sus prácticas piadosas habituales la oración, aunque se siente la necesidad espiritual de elevarse, por medio de ella, a Dios: «Y aumentaba mi aflicción / no saber una oración / pa ayudarlo a bien morir» (*Vuelta*, c. 6, v. 904-6), y más expresamente: «¡Dichoso en tan duro trance / aquél que sabe rezar!» (*Vuelta*, c. 12, v. 1951-2) clama el Hijo Mayor desde su prisión. Cuando las plegarias no son fervorosa efusión del alma, sino expresión puramente verbal y rutinaria, sin contenido espiritual,provocan el tono humorístico, como en el relato que hace Picardía de los rezos a que lo obligaban sus tías y los trabucamientos que resultaban de sus tentaciones y desatención (*Vuelta*, c. 21, v. 3005-3084). Como dato curioso, puede recordarse que en el manuscrito figura una estrofa, luego eliminada, en la que el tono festivo resulta de un juego de palabras con el Ave María, razón por la cual sufrió sin duda el expurgo.

Hay también en el texto aisladas alusiones a nombres o pasajes bíblicos, como «aquel cuervo que no volvió del mandao» (*Vuelta*, c. 5, v. 731-2) y «salen como unos Longinos...» (*Vuelta*, c. 27, v. 3671).

El Viejo Vizcacha nos da el macabro ejemplo del blasfemo que, aun en trance de muerte, no ceja en sus maldiciones al Padre Eterno «como a los santos benditos / pidiéndole al diablo a gritos / que lo llevara al Infierno» (*Vuelta*, c. 16, versos 2489-92).

El *Martín Fierro* confirma lo que también otras fuentes literarias documentan: en el mundo gauchesco se trastrueca con facilidad la creencia verdadera en superstición; se mecaniza el rito en fórmula de contenido mágico más que religioso; se llega al sacrilegio y a la blasfemia o bien a la sátira burlona; pero reconforta comprobar asimismo que en las encrucijadas definitivas de la vida salen a relucir, aun en sórdidas conciencias, las virtudes esenciales de fe, esperanza y caridad.

LENGUA. — El idioma en que el poema está escrito es, desde luego, el castellano, pero con todos los matices propios del habla típica de los gauchos de la provincia de Buenos Aires a mediados del siglo XIX. Aun suponiendo que esta última haya sido fielmente interpretada por el autor, debemos diferenciar la lengua que él usa en esta obra y la realidad lingüística de los habitantes de la pampa bonaerense, pues con toda evidencia el hablar campesino tenía variantes locales dentro de ese extensísimo ámbito geográfico, equivalente en extensión a España y Portugal reunidos; y esto sin contar las variaciones a través de sucesivas épocas históricas. Por otra parte, el habla gauchesca propiamente dicha, no equivale tampoco al habla popular argentina, pues en el país hay regiones

lingüísticas muy diferenciadas, léxica y sintácticamente, ya por influencia de los diversísimos ambientes naturales y géneros de vida correlativos, ya por supervivencias de los más importantes idiomas aborígenes que hasta hoy se mantienen en plena vigencia: quichua, guaraní y araucano. Y ninguno de éstos tiene relación con el habla del gaucho bonaerense, cuyas características más notables derivan tanto de sus peculiares deformaciones prosódicas como de conservatismos y arcaísmos castizos que por momentos lo aproximan tanto al castellano de los conquistadores.

Eleuterio F. Tiscornia ha estudiado en un documentado y erudito libro, *La lengua de Martín Fierro*, los aspectos fonéticos, morfológicos, sintácticos, estilísticos y métricos, todos abundantemente ejemplificados, con aducción de antecedentes españoles y paralelismo en otros textos gauchescos. Se trata, pues, de un análisis con criterio de lingüística positiva y científica. Frente a ella ha surgido otra interpretación de la lengua gauchesca, diametralmente opuesta, que no admite la legitimidad de este análisis académico y frío. Se ha puesto de relieve que, ya la peculiar índole del gaucho, sutil y socarrona con frecuencia, ya las alusiones a ciertos aspectos menudos de la vida material o espiritual, consabidos y captados por el paisano pero recónditos a la visión no adaptada del erudito, tendieron lazos traicioneros y a veces pintorescos, en los que cayó ingenuamente la interpretación académica. Leumann y Martínez Estrada creen que los idiomas deben ser considerados como creación viviente y cambiante, por obra de la actividad espiritual y aun artística del pueblo. Los vicios prosódicos, por ejemplo, no serían tales, sino verdaderos indicios sugerentes del carácter y modalidades colectivos. Por eso la lengua gauchesca tendría legítimamente su propia casticidad gracias a la cual ha logrado en cierto modo la americanización del castellano, como réplica del primer proceso de castellanización de América.

Este matiz tan típico del habla gauchesca, no autoriza a considerarla un dialecto ni mucho menos un idioma. Por el contrario, muchas de las peculiaridades actuales no son sino conservaciones y arcaísmos de la lengua castellana del siglo de oro. Infalibles catadores de lo añejo, como Menéndez y Pelayo y Unamuno en el siglo pasado, Salaverría y Azorín en el presente, han percibido el legítimo parentesco. Y ésta es, precisamente, una de las más fecundas comprobaciones que el *Martín Fierro* proporciona a la historia de la cultura hispánica.

La lengua gauchesca, vista a través del *Martín Fierro* aparece robusta, concisa, sentenciosa, elíptica, concreta, en todo lo cual se diferencia de ciertas modalidades ciudadanas que tienden más bien a la charlatanería, al tono oratorio, a la locuacidad, a la redundancia, a la garrulería verbal. En aquélla advertimos un sano realismo, henchido de vida, como que se nutre de los materiales que proporcionan el peculiar ambiente natural, las actividades y faenas, las experiencias del diario vivir. Esta urdimbre se relaja a veces por puro hedonismo; adquiere, sobre todo en el diálogo, tesitura de payada con cierto suavizado tono de provocación, o cobra íntima agilidad zumbona, conservando un tono exterior mesurado y circunspecto, lo cual le presta esa intraducible socarronería tan difícil de captar.

MÉTRICA. — El poema está escrito en octosílabos, único verso que empleó Hernández, incluidos su romance *El viejo y la niña* y el comentario al cuadro de Blanes. Para el caso del *Martín Fierro* era sin duda el más adecuado, no sólo por la íntima afinidad con el ritmo de la expresión oral que lo caracteriza, sino por su tradición multisecular en el romancero, la poesía payadoresca y la producción gauchesca de Hidalgo y de Ascasubi. En Hernández es siempre rotundo, conciso, pleno de sentido. Grave en su acentuación, carece de aliteraciones y refinamientos artificiosos.

La estrofa predominante y típica del poema es la sexteta ajustada por lo general a este esquema: abbccb. Es creación consagrada por Hernández, y ha

merecido el calificativo de genial, no sólo por sus características métricas, sino por su estructura interna y la perfecta adecuación de forma, estilo y contenido. El primer verso, libre, inicia la enunciación con destreza e invariable economía verbal, con palabras precisas e insustituíbles. Esta especie de preludio se completa en el segundo verso, con el que se cierra la primera unidad interna de la estrofa. La segunda, formada por los versos 3.º y 4.º no siempre mantiene aquel alto nivel; decae o divaga a veces para elevarse nuevamente a la culminación con los dos versos finales, de estirpe refranesca, que cierran por lo común la estrofa con rotundidez de sentencia. Es allí precisamente donde se advierte la magistral asimilación del espíritu gaucho en sus más esenciales y sutiles atributos. Esta peculiar arquitectura es lo que da a la sexteta hernandiana su apariencia de poemita autónomo, de cuenta acabada en sí misma aunque enhebrada por la ilación del poema.

No todas responden estrictamente a este canon. Hay diversas anomalías e irregularidades que los críticos han tratado de explicar en cada caso. Así, por ejemplo, el dejar libre el 5.º verso, añadir uno o dos a la estrofa, romancear la rima en algunas sextetas (de la payada), etc.

Se usan además cuartetas y redondillas (también con algunas alteraciones) y por fin el romance que hace el oficio de nexo, de acotación en pasajes secundarios y marginales. Acaso por tal causa esta forma métrica coincide con los puntos más bajos en cuanto a tensión creadora y aliento poético.

La rima, salvo en el romance, es consonante, pero no de manera rígidamente retórica; hay casos de asonancia y de formas intermedias que más podrían llamarse consonancias falsas o fracasadas.

Personajes: Martín Fierro. — Pocos temas en nuestra literatura han dado lugar a más interpretaciones y juicios que el de la personalidad de Martín Fierro; agregar uno más carecería de valor y de interés. Intentaremos, en cambio, la difícil empresa de sistematizar los análisis más penetrantes y los enfoques más acertados a fin de que, sinópticamente, se tenga una visión congruente e integral del complejo personaje. Más que complejo: su figura se integra con imágenes que se proyectan en planos de distinta profundidad y no se mantiene invariable e intacta, sino que se transforma a lo largo del poema, ya por expresa determinación, ya tan sutil y tácitamente, que hasta parece que el cambio se hubiera operado, no por deliberado propósito del autor, sino a pesar de él. Por lo tanto, podemos distinguir los siguientes aspectos:

1) El carácter de Martín Fierro considerado individualmente, como criatura que, aún nacida del arte, tiene personalidad y temperamento perfectamente caracterizables. En las páginas que anteceden han sido presentadas diversas facetas y aquí, como resumen, basta decir que lo conocemos como de temple viril, valiente pero no bravucón, pues que condiciona su valor con pruden cia sensatez y mesura; sobrio en la expresión de sus sentimientos, lo que no excluye el llanto varonil; casto y noble, cultiva la amistad como un supremo bien; experimentado, eficiente y capaz en relación con las necesidades de su vida, dado el ambiente y las circunstancias en que se desenvuelve: por eso el trabajo a campo abierto no le arredra, aunque no pueda decirse que es laborioso y disciplinado; sagaz y penetrante, es decir «alvertido» y «dispierto»; individualista y ansioso de soledad, tiene perfecto sentido de la injusticia social y lucha, con reacción instintiva, contra la iniquidad organizada; es anti-civilizado en cuanto no se aviene a los regímenes ciudadanos, pero es también anti-gregario en cuanto se ha diferenciado radicalmente de la existencia autóctona del indio; y, sobre todas las cosas, es cantor, vale decir, artista en el más esencial sentido de la palabra.

Tal es la imagen que surge de sus confidencias, de sus lamentos y de sus rebeldías, expresadas en su canto.

2) Pero una cosa es la tesitura espiritual, íntima, y otra la conducta externa, los hechos materiales y concretos de su acción. En este aspecto parece que Hernández hubiera infundido en el personaje una fuerza trágica haciéndolo protagonista trascendente de un destino que es arrastrado por un verdadero «fatum» y que por lo mismo no pertenece a Martín Fierro considerado individualmente, sino en cuanto es representación y cifra del gaucho mismo. Nos parece por eso ocioso y un poco ingenuo tratar de buscar en documentos policiales y militares datos acerca de un hombre llamado como el héroe que haya podido estar allá por aquellos años. Nunca las desgracias que Martín Fierro soporta serían relación de episodios biográficos reales, sino un «telar de desdichas» donde cualquier gaucho de su tiempo pudo entretejer los hilos de su propia existencia. Es cierto que calificado cada acto fría y aisladamente, con espíritu de sumariante policial, resulta Martín Fierro pendenciero, asesino, reincidente, desertor, haragán, borracho, mal esposo y padre desamorado. Cada una de estas calificaciones tiene en el poema mismo abundante justificación. Pero éste es precisamente el destino, el trágico destino al que las circunstancias sociales, políticas, jurídicas y económicas de entonces pudieron precipitar a hombres fundamentalmente buenos y tan aptos para cumplir función provechosa y benemérita, como lo habían probado en la etapa de la economía pastoril, en la guerra de la Independencia, en la lucha de dos siglos contra el indio de la pampa.

Un común impulso arrebata a estas criaturas: su individualismo aislante, su ansia de soledad. Este sentimiento es verdadero motor estilístico en el *Martín Fierro*, según lo ha mostrado Arturo Berenguer con su fino y sagaz análisis. Soledad libre y natural en la «edad dorada», tan ingénita y auténtica que ni siquiera es consciente. Cuando esta aspiración de soledad debe insertarse en un orden institucional, en un sistema dotado de autoridad, jerarquías, subordinación y obligaciones, se produce el conflicto y se yergue la rebeldía. Reacción instintiva contra la injusticia, que no puede oponer sino la venganza ciega e indeterminada, que es otra injusticia, aunque menos perdonable. Por eso no puede concebirse al héroe como un *paladín*, señor «palatino» que actúa como «defensor denodado de alguna persona o cosa». Herido el organismo social pone en juego sus recursos jurídicos y policiales, y entonces el protagonista que paladea su soledad de prófugo, debe defenderla con su sangre y huir por fin en busca de la riesgosa y tremenda soledad de la toldería; allí estará recluído, segregado, como estuvo en el ámbito de la pampa, en el seno de la sociedad, en las filas del ejército. Esta épica grandeza del héroe, solo contra todo, el dramático aliento de esa soledad irremediable, se quiebran al aparecérsele un compañero y se esfuman definitivamente cuando, contrito y maleado, vuelve a insertarse en la sociedad, que seguía tan imperfecta como antes.

Por eso el autor, en un último esfuerzo, ya infructuoso, trata de salvar esa vocación insobornable de soledad con ese final, tan poco convincente en otro sentido: encontrados los hijos, cambian todos de nombre y parten hacia distintos rumbos, a hundirse de nuevo en su destino de soledad, sin más compañía que sus recuerdos.

3) La presión de estos mismos hechos exteriores, ajenos al desarrollo espontáneo de la psicología del protagonista, provocan, en dos situaciones culminantes, cambios bruscos en su actitud, que es casi como decir en su carácter en cuanto se traduce en conducta. Ante el cuadro de su rancho destruído y de su familia deshecha dice: «Yo juré en esa ocasión / ser más malo que una fiera» (VI, 1013-4). En lo más arduo de su trance con la partida, dice en cambio: «...si me salva / la Virgen en este apuro, / en adelante le juro / ser más güeno que una malva» (*Vuelta*, c. 9, 1587-90). Y en efecto, en ambos casos se producen sendas alteraciones en su modo de ser y de actuar.

4) La crítica ha señalado la perplejidad que invade al lector cuando ad-

vierte la fundamental transformación de carácter de Martín Fierro, a contar del momento en que se encuentra con Cruz. La magistral estampa, poderosa y recia, fundida en una pieza, parece desde ese instante ablandarse y convertirse en bien modelada figura de cera. Por eso se ha hecho notar que a partir de este pasaje comienza en realidad la 2.ª parte del poema, si atendemos a la fisonomía espiritual del personaje. Tiscornia cree que Hernández ha querido deliberadamente presentar en una el tema de la *persecución*, y en la otra el de la *asimilación*, derivando de este diferente propósito todo lo demás. Martínez Estrada lo atribuye a la distinta posición social y política que el autor ocupaba al elaborar cada una de las partes, a posibles influencias de la crítica y a opiniones de amigos y correligionarios, cuyo partido él apoyaba desde sus bancas legislativas. Bucrenguer opina que al elaborar la *Vuelta*, Hernández sufrió «el influjo del normalismo pedagógico vivido por el país hacia las vísperas del 80» e insensiblemente convirtió la narración de tono épico y sustancia romántica en discurso o sermón laico dirigido a un público. Y en consecuencia, el cambio del carácter de Martín Fierro, no obedece a motivos extrínsecos sino reside en la entraña misma de la concepción poética: «se debe a que, exhausto el tema, éste sin remedio comienza a involucionar»; «los escrúpulos son rigurosamente artísticos; es un problema estético de motivo exhausto y reconstituído».

Cualquiera sea la causa, el Martín Fierro de la *Vuelta* es sólo la sombra del primero, salvo el momento del rescate de la cautiva, en que readquiere su temple. Los yerros cometidos, más que sus propios pecados, eran la condición, el sacrificio redentor de sus hermanos. Pero él mismo parece ignorar su significado al expresar arrepentimiento, al tratar de cohonestar con argumentos falaces las propias faltas, al convertirse en predicador cuyos actos no sustentan sin embargo su doctrina.

5) Por último surgen los múltiples Martín Fierros reelaborados por la crítica, los panegiristas, los fanáticos. Sirve a múltiples fines, desde la admiración sincera al patrioterismo deleznable. El protagonista puede ser así héroe épico, paladín cristiano, prototipo de gaucho, expresión del hombre argentino, símbolo de la nacionalidad, etc. Pero todo esto, como se ve, es ajeno y posterior al poema, y por lo lismo extra literario y en consecuencia ajeno a nuestro cometido actual.

Otros personajes. — El segundo en importancia es Cruz, cuya biografía apócrifa escribió con tanta agudeza Jorge Luis Borges. No podemos aquí entrar en el tema, bastando decir que del implacable análisis, literario y psico-analítico, que de él hace Martínez Estrada, queda reducido a una piltrafa humana. Considerándolo desde fuera, sin escudriñar en su alma, confirma con su historia la suerte común del gaucho; provoca en Martín Fierro un cambio fundamental de actitud y carácter, y demuestra hasta qué punto la amistad era un valor y un sentimiento que supera en intensidad al amor.

El Viejo Vizcacha, proceda o no del tío Lucas del *Diablo mundo* de Espronceda, es una de las obras maestras entre las creaciones hernandianas. Cínico, ladino, misógino, intemperante, blasfemo, su imagen es vívida e imborrable. Su pupilo, el Hijo Segundo, así como el mayor, son figuras esfumadas en comparación con las principales. Picardía se ha despojado de los rasgos que la vida de la pampa imprime a sus auténticos representantes y, al tratar de asimilarse al ambiente marginal y dudoso de la sociedad urbana, ha quedado como tipo de un pícaro criollo cuyo carácter y conducta refleja la hibridez de su formación.

Martínez Estrada destaca la maestría con que Hernández modeló al Moreno de la payada, a quien considera la última de las grandes figuras. Los demás, son para el «personajes secundarios», como jueces, comandantes y gente de esta laya; el Ñato, la Bruja, las Tías, La Mulata; los gringos: el del organito y la mona, el Centinela, el inglés zanjiador, el Mercachifle: entre ellos, evocado

en una estrofa magistral, el Gringuito cautivo; la Negra y su acompañante; el Gaucho pendenciero, etc. Las figuras femeninas son todas muy borrosas, a diferencia de aquéllas de primer plano del *Santos Vega*.

Los indios aparecen como personaje colectivo; muchos versos se destinan a describirlos, pero siempre como conjunto, como masa gregaria e indiferenciada; de ella se destacan algunas individualidades, como los contendientes de Martín Fierro o el Hijo del cacique, pero sin definir su personalidad humana y autónoma.

Por fin, quedan los «personajes inadvertidos» y hasta presupuestos, como los oyentes para quienes el poema es cantado y de los cuales se desprende en fugaz e intencionada aparición, el que corrige al Hijo Segundo en su relato. Es curioso que sólo Martín Fierro tenga nombre y apellido; todos los demás son sólo nombres, simples apodos o figuras innominadas. La atmósfera de indeterminación que envuelve el paisaje, la historia y toda referencia a un vivir concreto y localizable, se advierte también en esto. Acaso Hernández intuyó que era ése un nuevo modo de favorecer la ubicua perennidad de su creación.

1834 noviembre 10. Nace en la chacra Pueyrredón (partido de San Martín, provincia de Buenos Aires).

1835 julio 27. Es bautizado con los nombres de José Rafael.

1840. Queda a cargo de su abuelo paterno por ausencia de sus padres y huída de sus tíos apremiados por causas políticas.

1841-42. Cursa estudios primarios.

1843 julio 11. Fallece su madre.

1843. Va a reunirse con su padre, que trabaja en estancias del sur de la provincia de Buenos Aires.

1843-1852. Actividades camperas.

1853 enero 22. Combate del Rincón de San Gregorio, en el que interviene, contra las fuerzas del general Gregorio Paz.

1854. Toma parte en la acción del Tala.

1856. Colabora en «La reforma pacífica», de Nicolás Calvo.

1857 junio 5. Su padre es fulminado por un rayo mientras arreaba hacienda.

1858. Se tralsada a Paraná, asiento del gobierno de la Confederación.

1858. Enpleado de comercio.

1859 octubre 23. Interviene en la batalla de Cepeda.

1859. Empleado en Paraná.

1860. Taquígrafo del Senado de la Confederación.

1860 marzo 5. Secretario privado del presidente interino de la Confederación, general Juan E. Pedernera.

1861 septiembre 17. Interviene en la batalla de Pavón.

1861 noviembre 22. Interviene en el combate de Cañada de Gómez.

1861 diciembre 6. Se gradúa como sargento mayor del ejército.

1863 junio 8. Se casa con Carolina González del Solar.

1863 septiembre-diciembre. Publica en «El Argentino», de Paraná, una serie de artículos condenando el asesinato de El Chacho.

1863 diciembre 1.º Publica la *Vida del Chacho*.

1864. Actúa como periodista en Rosario.

1865. Va a incorporarse a los defensores de Paysandú.

1866. Secretario del gobernador Evaristo López, en Corrientes, provincia en la que actúa hasta 1869.

1869. Se traslada a Buenos Aires y funda el diario «El Río de la Plata» (6 de agosto).

1870 abril 22. Aparece el último número.

1870-1871. Se traslada a Entre Ríos y se pliega al levantamiento de Ricardo López Jordán hasta la derrota de Naembé, emigrando luego al Brasil (Santa Ana do Livramento).

1872. Vuelve a Buenos Aires.

1872. Publica *El gaucho Martín Fierro*.

1873. Forma parte de la redacción de «La Patria», de Montevideo, donde ejerce también el comercio.

1874. Inicia su campaña periodística en favor de Adolfo Alsina.

1875. Reimpresión de la *Vida del Chacho*.

1878 agosto 20. Carta a Blanes sobre el cuadro «El juramento de los 33 orientales».

1878. Instala la «Librería del Plata».

1879. Publica *La vuelta de Martín Fierro*.

1879. Diputado en la legislatura de Buenos Aires.

1880. Defiende la tesis de la federalización de la ciudad de Buenos Aires.

1881. Rehusa una misión de estudios que le encomienda Dardo Rocha, gobernador de la provincia de Buenos Aires.

1881-1884. Vocal del Consejo consultivo del Monte de Piedad.

1882. Toma parte activa en las tramitaciones y trabajos para la fundación de la ciudad de La Plata, sugiriendo su nombre.

1882. Publica *Instrucción del estanciero.*

1882-1884. Vocal del Consejo nacional de Educación.

1884. Miembro del directorio del Banco Hipotecario.

1884-1886. Desempeña misiones políticas en las provincias.

1881-1886. Senador en la legislatura de la provincia.

1886 octubre 21. Fallece en su quinta de Belgrano.

(Los datos se basan en el *Sumario biográfico cronológico...* de José Roberto del Río. Buenos Aires, 1947.)

NOTAS

[1] Este aspecto y los siguientes han sido desarrollados en nuestro libro *Qué es el folklore* (Buenos Aires, 1954).

[2] Las correcciones más importantes son:
Después del verso 19.º (pues el 20.º falta en el manuscrito), debe decir:

«No lo ha hecho así el come gente
o más aína come vacas»;

y no:

«No lo hubo así el el come Bacas
o más aína: come gente».

Verso 23.º «Vuestro don Pinto Bandeira» y no: «...Pina...».
Verso 30.º «las batatas y naranjas» y no: «...baranjas».
Verso 32.º: «aunque más griten, chicharras» y no:
«aunque más griten chicharras» (sin coma).
Verso 35.º la abreviatura «dha» se ha confundido con la palabra «otra».
Verso 38.º: «mi vena silvestre y guasa» y no: «mi rana silvestre...».

[3] *Los poetas de la Revolución*, págs. 8-9.

[4] Las abreviaturas D., ND. y Rel. corresponden al *Diálogo*, *Nuevo diálogo* y *Relación...* de Hidalgo.

[5] Una prolija y útil nómina de la producción de Ascasubi en el Uruguay puede consultarse en *La primitiva poesía gauchesca...* de Lauro Ayestarán.

[6] Los diez primeros números aparecieron entre mayo y el 3 de septiembre de 1853; a partir del 11.º, las fechas son: marzo 12, 19 y 27 de 1858 y 1.º de octubre de 1859.

[7] Observación de Julio Caillet-Bois en el prólogo a la edición de Peuser, 1952.

[8] Rojas dice 3.000 por errata; también habla del cautiverio de los mellizos por los indios, que en el poema no existe.

[9] Esta inadvertencia de don Ricardo Rojas ha trascendido sin examen a muchos manuales de literatura y textos escolares (*La literatura argentina. Los gauchescos*, t. 2, pág. 747, 2.ª edición; Buenos Aires, 1924).

BIBLIOGRAFÍA

Textos gauchescos y noticias sobre sus autores se hallarán en diversas fuentes bibliográficas que abarcan íntegramente la literatura argentina y que por eso no corresponde mencionar especialmente aquí; además de los numerosos manuales escolares, podríamos recordar las obras de Arturo Giménez Pastor, Julio A. Leguizamón, Marcelino Menéndez y Pelayo, Calixto Oyuela, Arturo Reynal O'Conor, Jorge Max Rohde, Luis Alberto Sánchez y las antologías de Oyuela y de Juan de la Cruz Puig.

Un panorama general puede verse en nuestro «artículo de orientación bibliográfica» titulado *Literatura argentina* («Polibiblon», vol. 1, núm. 3, págs. 131-146; Buenos Aires, 1947), en el que hacemos una selección crítica de bibliografías, diccionarios, tratados y manuales, colecciones de textos literarios, antologías, revistas, etc.

EL GAUCHO

Sobre el gaucho, la bibliografía es muy copiosa; reducimos las menciones a algunas obras que lo tratan en general (sin incluir las de carácter literario en las que el gaucho es personaje o protagonista), aludiendo especialmente a los trabajos que incluyen bibliografía.

BASUALDO, José Agustín de: *El gaucho argentino* (Buenos Aires, Quillet, 1942). 159 págs.

BOSCO, Jorge Eduardo, compil.: *El gaucho a través de los testimonios extranjeros.* 1773-1870 (Buenos Aires, Emecé, 1947); 100 págs. ilustr. (Colec. Buen Aire, vol. 79.)

CONI, Emilio A.: *El gaucho. Argentina. Brasil. Uruguay* (Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1945); 368 págs.

CORBIERE, Emilio P.: *El gaucho desde sus orígenes hasta nuestros días* (Buenos Aires, Rosso, 1929); 256 págs.

COSTA ÁLVAREZ, Arturo: *Las etimologías de «gaucho»*, en «Nosotros», año 20, t. 54, páginas 138-209 (Buenos Aires, 1926).

GANDÍA, Enrique de: *La mitología del gaucho en la literatura argentina*, en su «Cultura y folklore en América», págs. 165-180 (Buenos Aires, El Ateneo, 1947).

JESSEN, Otto: *Cosacos, cow-boys, gauchos, boers y otros pueblos a caballo propios de las estepas*, en «Runa», v. 5, ptes. 1-2, págs. 171-186 (Buenos Aires, Instituto de Antropología de la Facultad de Filosofía y Letras, 1952).

LEGUIZAMÓN, Martiniano: *La cuna del gaucho* (Buenos Aires, Peuser, 1935); 159 págs.

MAGNANINI, Nicanor: *El gaucho «surero» de la provincia de Buenos Aires...* (Buenos Aires, Edit. La Facultad, 1943); 221 págs.

MONLA FIGUEROA, *Alfredo: El gaucho argentino*, 2.ª ed. (Buenos Aires, 1944); 124 págs.

MUÑIZ, Rómulo: *El gaucho. La voz «changador». Los baguales* (Buenos Aires, Roldán, 1934); 163 págs.

NICHOLS, Madaline Wallis: *El gaucho.* Trad. Cristina Correa Morales de Aparicio (Buenos Aires, Peuser, 1953); 235 págs. ilustr. (Con abundante bibliografía y una valiosa colección de láminas.)

PAOLI, Pedro de: *Trayectoria del gaucho* (Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1949); 133 págs.

PINTO, Luis C.: *El gaucho y sus detractores...* (Buenos Aires, El Ateneo, 1943); 213 págs.

IDEM: *El gaucho rioplatense frente a los malos historiadores...* (Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1944); 119 págs.

ROSSI, Vicente: *El gaucho; su origen y evolución.* Río de la Plata (Córdoba), 1921; 127 págs.

POESIA GAUCHESCA

BATTISTESSA, Ángel J.: *Antecedentes de la poesía gauchesca en el siglo XVIII*, en «Sur», núm. 14, pág. 90 (Buenos Aires, 1935).

BORGES, Jorge Luis: *Aspectos de la literatura gauchesca* (Montevideo, Edit. Número, 1950: 35 págs.

CORTAZAR, Augusto Raúl: *Indios y gauchos en la literatura argentina* (Buenos Aires, Poseidón, 1954). (En prensa.)

IDEM: *Qué es el folklore; planteo y respuesta con especial referencia a lo argentino y americano* (Buenos Aires, Lajouane, 1954); 116 págs. (Colección Lajouane de folklore argentino, volumen 5.) (Interesan los capítulos: Literatura folklórica y gauchesca. ¿Es el «Martín Fierro» folklore literario?)

DANERO, E. M. S., compil.: *Antología gaucha* (Santa Fe, Castellví, 1953); 363 págs. (Colección Clásicos argentinos.)

FURT, Jorge M.: *Lo gauchesco en «La literatura argentina» de Ricardo Rojas* (Buenos Aires, Coni, 1929); 302 págs.

HERNÁNDEZ, Rafael José: *Pehuajó; nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas que en ellas se conmemoran* (Buenos Aires, Impr. Berra, 1896); 160 págs. (Interesan las biografías de los poetas estudiados.)

LEUMANN, Carlos Alberto: *La literatura gauchesca y la poesía gaucha* (Buenos Aires, Raigal, 1953); 213 págs.

Poetas gauchescos: Hidalgo, Ascasubi, Del Campo (Buenos Aires, Losada, 1940); 366 páginas ilustradas. (Colección de textos literarios.) (Compilación, introducción, notas y vocabulario por Eleuterio F. Tiscornia.)

QUESADA, Ernesto: *El «criollismo» en la literatura argentina* (Buenos Aires, 1902); 131 págs. (Separata de la revista «Estudios», año I, t. 3.)

ROJAS, Ricardo: *La literatura argentina*, 3.ª ed. (Buenos Aires, Losada, 1949); 8 vols. (Interesa: «Los gauchescos», tt. 1-2.)

J. B. MAZIEL

PROBST, Juan: *Juan Baltasar Maziel, el maestro de la generación de Mayo* (Buenos Aires, Impr. López, 1946); 484 págs. ilustr. (Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Didáctica. Trabajos de investigación y de tesis, vol. 9.)

J. G. GODOY

GODOY, Juan Gualberto: *Poesías* (Buenos Aires, Impr. Coni, 1889). Prólogo de Domingo Sarmiento (h.).

DRAGHI LUCERO, Juan: *Cancionero popular cuyano*, en «Anales» del Primer Congreso de Historia de Cuyo, t. 7 (Mendoza, 1938). (Con el texto del *Corro* de Godoy, pág. LXXXV.)

BERNARDEZ JACQUES, Elbio: *Juan Gualberto Godoy: el rival de Santos Vega*, en su «Fisonomías gauchescas», págs. 148-158 (Buenos Aires, 1945.)

B. HIDALGO

AYESTARÁN, Lauro: *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay...* (Montevideo, 1950). Tomo I: 1812-1838. (Con reproducción de textos literarios y bibliografía.)

BOSCO, Eduardo Jorge: *Obras* (Buenos Aires, Ediciones del Ángel Gulab, 1952); 2 vols. El *Cielito de Maypo* citado por Gutiérrez, t. 2, págs. 141-144.)

FALCAO ESPALTER, Mario: *El poeta oriental Bartolomé Hidalgo...* (Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico, 1918); 181 págs. ilustr.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura y BARBAGELATA, Hugo D.: *La literatura uruguaya* (1757-1917), en «Revue Hispanique», t. 40, págs. 415-542 (París, 1917.) (Hidalgo: págs. 421-424.)

GUTIÉRREZ, Juan María: *Los poetas de la Revolución* (Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1941); XXXVIII, 511 págs. (Serie Clásicos Argentinos). (Referencias al cielito en «La Literatura de Mayo», págs. 3-26.)

LAUXAR, seud. (Osvaldo Crispo Acosta): *Motivos de crítica hispanoamericanos* (Montevideo, Imprenta Mercurio, 1914); 444 págs. (Hidalgo: págs. 143-146.)

LEGUIZAMÓN, Martiniano: *Hidalgo*, en su «De cepa criolla», págs. 3-26 (La Plata, Impr. Sesé, 1908).

LEGUIZAMÓN, Martiniano: *El primer poeta criollo del Río de la Plata; noticia sobre su vida y su obra*, en «Revista de la Universidad de Buenos Aires», año 14, t. 35, págs. 353-464 (Buenos Aires, 1917).

LA LIRA ARGENTINA, o *Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia* (Buenos Aires, 1824); VII, 515 págs. (Compil. por Ramón Díaz e impresa en París. Incluye cielitos.)

MOYA, Ismael: *Romancero* (Buenos Aires, Impr. de la Universidad, 1941); 2 vols. (Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Argentina. Estudios sobre materiales de la colección de folklore, núm. 1). (Los cielitos, Hidalgo y su obra: t. 1, págs. 309-325.)

EL PARNASO ORIENTAL o *Guirnalda poética de la República uruguaya* (Buenos Aires, 1835); 3 vols. (Montevideo, 1837). (Incluye cielitos.)

ROXLO, Carlos: *Historia crítica de la literatura uruguaya* (Montevideo, Barreiro y Ramos, 1912); 7 vols. (Hidalgo: t. 1, págs. 38-48.)
VEGA, Carlos: *El cielito*, en su «Las danzas populares argentinas», t. 1, págs. 149-210 (Buenos Aires, Dirección general de cultura, Instituto de Musicología, 1952).
ZEBALLOS, Estanislao S.: *Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras*, t. I (Buenos Aires, Impr. Peuser, 1905); 416 págs. (Incluye cielitos.)

H. ASCASUBI

ASCASUBI, Hilario: *Los mellizos* (2.ª entrega) (Montevideo, 1851?); 89 y XVI págs.
IDEM: *Santos Vega o Los mellizos de La Flor; rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina.* 1778-1808 (París, Paul Dupont, 1872); L. 485 págs. (*Obras*, t. 1). (Incluye artículos biográficos y críticos).
IDEM: *Paulino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay (1839 a 1851)* (París, Paul Dupont, 1872); 421 págs. (*Obras*, t. 2).
IDEM: *Aniceto el Gallo; gacetero prosista y gauchi-poeta argentino. Extracto del periódico de ese título publicado en Buenos Ayres en el año de 1854 y otras poesías inéditas* (París, Paul Dupont, 1872 ; 493 págs. (*Obras*, t. 3).
IDEM: *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*... (Buenos Aires, Peuser, 1952); XVI y 278 páginas ilustradas. (*Presentación*, por Julio Caillet-Bois.)
IDEM: *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*... (Buenos Aires, Sopena, 1938); 2 vols.
BOSCO, Eduardo Jorge: *Vida de Ascasubi*, en su «Obras», t. 2, págs. 13-134 (Buenos Aires 1952). (Cronología, págs. 55-134.)
GALET DE KULTURE, Bénédict: *Le colonel don Hilario Ascasubi; quelques mots de biographie et une page d'histoire* (París, 1863); 65 págs.
GARCÍA, Juan Agustín: *Sombras que pasan* (Buenos Aires, Impr. Andreeta y Rey, 1925); 274 págs. (Interesa: *La familia argentina en el poema de Ascasubi. La moral en el poema de Ascasubi*, págs. 125-174.)
LEHMANN-NITSCHE, Robert: *Folklore argentino. V: Santos Vega*, en «Boletín de la Academia Nacional de Ciencias en Córdoba, t. 22, págs. 1-434 (Córdoba, 1917). (Sobre la obra de Ascasubi, págs. 15-29.)
MUJICA LÁINEZ, Manuel: *Vida de Aniceto el Gallo (Hilario Ascasubi)* (Buenos Aires, Emecé 1943); 205 págs. ilustr.

E. DEL CAMPO

CAMPO, Estanislao del: *Poesías* (Buenos Aires, Impr. Buenos Aires, 1870); VIII y 308 págs.; prólogo de José Mármol.
IDEM: *Fausto; impresiones del gaucho Anastasio del Pollo en la representación de esta ópera. Facsímil de la primera edición, con un estudio de Ernesto Mario Barreda. Prólogo de Raúl Quintana* (Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1940); XLII y 73 págs. ilustr.
IDEM: *Fausto*... (Buenos Aires, Peuser, 1946); LXI y 112 págs. ilustr. (Con una *Presentación* por Emilio Ravignani y *El manuscrito de «Fausto» de la colección Martiniano Leguizamón*, por Amado Alonso.)
BATTISTESSA, Ángel J.: *Génesis periodística del «Fausto»*, en «Anales del Instituto popular de Conferencias», 27.º ciclo, ,t 27, pp. 309-321 (Buenos Aires, 1942).
BERENGUER CARISOMO, Arturo: *Notas estilísticas sobre el «Fausto» criollo*, en «Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo», t. 25, págs. 144-187 (Santander, 1949).
MUJICA LÁINEZ, Manuel: *Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo)* (Buenos Aires, Emecé, 1948); 245 págs.
WILDE, Eduardo: *Tiempo perdido* (Buenos Aires, Peuser, 1923); 274 págs. («Obras completas», t. 11). (Sobre poesía: polémica con el doctor Pedro Goyena (cuyas respuestas se incluyen), págs. 19-96. Sobre E. del Campo y su obra, págs. 19-35.)

J. HERNÁNDEZ

MAUBÉ, José Carlos: *Itinerario bibliográfico y hemerográfico del «Martín Fierro» de José Hernández* (Buenos Aires, El Ombú, 1943); 179 págs. ilustr.

A esta fuente de consulta bibliográfica indispensable nos remitimos, evitando repetir aquí las referencias que en ella figuran, tanto de las ediciones de *Martín Fierro* como de obras y artículos críticos, adaptaciones, etc.

Las menciones siguientes comprenden libros publicados con posterioridad a la obra de Maubé (1943), además de algunos casos que incluímos por tener especial relación con pasajes del texto.

HERNÁNDEZ, José: *«Martín Fierro»* comentado y anotado *(por) Eleuterio F. Tiscornia.* Tomo I. Texto, notas y vocabulario (Buenos Aires, Impr. Coni, 1925); XX y 501 págs. ilustr. (2.ª edición, Buenos Aires, Losada, 1941.)
IDEM: *Martín Fierro. Edición crítica de Carlos Alberto Leumann* (Buenos Aires, Estrada, 1945); 598 págs. ilustr.

IDEM: «*El gaucho Martín Fierro*» y «*La vuelta de Martín Fierro*»..., 2.ª ed. (Buenos Aires. Centurión, 1948); 345 págs. ilustr. (Estudio preliminar y notas de Santiago M. Lugones.)

ROJAS, Ricardo: *Otros versos de Martín Fierro* (Buenos Aires, Impr. de la Universidad, 1937) (Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Argentina. Sección de crítica, t. 1, núm. 10, págs. 377-353) (Se refiere al poema sobre el cuadro de Blanes «Los treinta y tres».)

HERNÁNDEZ, José: *Vida del Chacho; rasgos biográficos del general Angel Vicente Peñaloza* (Buenos Aires, Antonio Dos Santos, 1947); 172 págs. (Moderna Biblioteca Argentina, vol. 2).

Buenos Aires (Provincia). Cámara de Diputados: Personalidad parlamentaria de José Hernández... (La Plata, Compañía Impresora Argentina, 1947); 3 vols.

PAGÉS LARRAYA, Antonio: *Prosas del Martín Fierro; con una selección de escritos de José Hernández* (Buenos Aires, Raigal, 1952); 355 págs. (Biblioteca histórico-política argentina, volumen 1).

ASTRADA, Carlos: *El mito gaucho; Martín Fierro y el hombre argentino* (Buenos Aires, Cruz del Sur, 1948); IV y 112 págs.

AZEVES, Ángel Héctor: *El tío Lucas de «El diablo mundo» y el viejo Vizcacha*, en «Boletín de la Academia Argentina de Letras», t. 10, núm. 38, págs. 303-317 (Buenos Aires, 1942).

BERENGUER CARISOMO, Arturo: *La estilística de la soledad en el «Martín Fierro»*, en «Revista de la Universidad de Buenos Aires», 4.ª época, t. 6, vol. 2, núm. 14, págs. 315-389 (Buenos Aires, abril-junio 1950).

BORGES, Jorge Luis: *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* (1829-1874), en su «El aleph», páginas 50-54 (Buenos Aires, Losada, 2.ª ed., 1952).

IDEM: *El «Martín Fierro»* (Buenos Aires, Columba, 1953); 79 págs (Colección Esquemas, volumen 2).

CALÍ, Américo, *Martín Fierro ante el derecho penal* (Buenos Aires, V. Abeledo, 1948).

CASTRO, Francisco I.: *Vocabulario y frases de «Martín Fierro»* (Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1950); 468 págs.

GÁLVEZ, Manuel: *José Hernández* (Buenos Aires, Edit. La Universidad, 1945); 157 págs. (En apéndice, algunos escritos en prosa de Hernández.)

HERRERO MAYOR, Avelino: *Tradición y unidad del idioma* (Buenos Aires, El Ateneo, 1949).

LEUMANN, Carlos Alberto: *El poeta creador; cómo hizo Hernández «La vuelta de Martín Fierro»* (Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1945); 281 págs. ilustr.

LUGONES, Leopoldo: *El payador* (Buenos Aires, Centurión, 1944); 359 págs. ilustr. (La primera edición es de 1916.)

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (México, Fondo de Cultura Económica, 1948); 2 vols. (Colección Tierra Firme, vol. 43-34). (Incluye el texto del poema.)

«NOSOTROS», 1.ª época, año 7, núms. 50 a 52 (Buenos Aires, junio-agosto 1913). Encuesta sobre: «¿Cuál es el valor del *Martín Fierro*?». (Contestan 13 escritores.)

PAOLI, Pedro de: *Los motivos de Martín Fierro en la vida de José Hernández. Prólogo de José Roberto del Río* (Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1947); 344 págs. ilustr.

RÍO, José Roberto del: *El autor de «Martín Fierro». José Hernández; una vida patriótica y abnegada* (Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1948); 144 págs. ilustr.

SALAVERRÍA, José María: *Vida de Martín Fierro y otros ensayos* (Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1943); 205 págs. (Serie española de validación argentina).

TISCORNIA, Eleuterio F.: *La lengua de «Martín Fierro»* (Buenos Aires, 1930); 316 págs. (Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Filología. Biblioteca de dialectología hispanoamericana, t. 2). (Constituye el t. 2 de la edición del *Martín Fierro* de 1925.)

UNAMUNO, Miguel de: *Temas argentinos* (Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1943); 196 págs. (Serie española de validación argentina).

VILLANUEVA, Amaro: *Crítica y pico; plan de Hernández* (Santa Fe, Colmegna, 1945); 227 páginas (Colec. Nuevo Mundo, vol. 1).

REPÚBLICA DOMINICANA

por

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

I

La cultura en la era colonial

La isla que bautizó Cristóbal Colón con el nombre de Española (*Hispaniola*, según la adaptación latina un tanto arbitraria de Pedro Mártir de Anghiera), y que más tarde, por extensión del nombre de su ciudad capital a todo el territorio se llamó Santo Domingo, fué el primer centro de cultura europea en el Nuevo Mundo y, a la vez, la primera sede política, administrativa y religiosa de la conquista y de la colonización: allí tuvieron su asiento, al finalizar el siglo XV y comenzar el XVI, los primeros establecimientos de los españoles en las tierras recién descubiertas, y también los primeros conventos, los primeros obispados, las primeras escuelas, la primera Real Audiencia y, en fin, ya en 1538 la primera Universidad, la de Santo Tomás de Aquino, fundada por los frailes dominicos; y pocos años después, una segunda Universidad, la de Santiago de la Paz y de Gorjón, merced a un legado del rico terrateniente Hernando de Gorjón.

Altas figuras de la vida intelectual española residieron en la isla desde los comienzos de la conquista: el historiador Gonzalo Fernández de Oviedo, por muchos años alcaide de la fortaleza de Santo Domingo; los notables predicadores fray Pedro de Córdoba y fray Antonio de Montesinos, que iniciaron, como voceros de la orden de los dominicos, la campaña en favor de los indios; el licenciado Bartolomé de las Casas, que allí se ordenó de sacerdote y se sumó a los dominicos en la defensa de los aborígenes; el historiador Alonso de Zurita; Juan de Castellanos, a quien cabe llamar cronista de Indias en verso; el jurista y poeta Eugenio de Salazar y Alarcón; fray Gabriel Téllez, mejor conocido por el nombre inmortal de Tirso de Molina, y el obispo Bernardo de Balbuena, autor de dos poemas famosos: *El Bernardo* y *La grandeza mexicana*.

Primeros escritores nativos

No es de extrañar que floreciera entre los nativos, desde temprana hora, la afición a escribir. Algunos nombres pueden citarse en el siglo XVI: la profesa Leonor de Ovando, de quien se conservan algunos versos de retorcido y refinado cultismo; otra poetisa de quien sólo queda el nombre, Elvira de Mendoza; el licenciado Francisco Tostado de la Peña, que gustaba de hacer versos y era profesor de la Universidad de Santiago de la Paz y de Gorjón; y el canónigo Cristóbal de Llerena, de quien se conserva un curioso entremés, cuya representación, en junio de 1588, por estudiantes universitarios, provocó el disgusto de las autoridades locales y la expulsión temporal de su autor. Ese entremés es

una rara muestra de los primeros empeños de producción teatral por nativos del Nuevo Mundo.

En el siglo XVII tampoco escaseaban los cultivadores de la poesía: en el libro *Anti-axiomas* (1682), del médico sevillano Fernando Díez de Leiva, que casó en Santo Domingo y tuvo descendencia dominicana, figuran composiciones de diversos autores nativos: tres de ellos se produjeron en latín: el doctor Baltasar Fernández de Castro, Deán de la Catedral; Fray Diego Martínez y una hija del propio Leiva: Tomasina de Leiva y Mosquera, de la cual aparece también una décima en castellano, idioma del que se valieron los otros seis versificadores que figuran al principio del volumen: el licenciado Francisco Melgarejo Ponce de León, maestrescuela de la Catedral; el maestro José Clavijo, el capitán Miguel Martínez y Mosquera, Rodrigo Claudio Maldonado, el capitán Alonso de Carvajal y Campofrío y el capitán García de Carvajal y Campofrío, alguacil mayor de la Audiencia.

Un malhadado plan de devastación de algunas poblaciones suprimió, en los comienzos del siglo XVII, por disposición gubernativa, los mejores puertos de la parte occidental de la isla, y dejó esa porción de territorio a merced de las invasiones marítimas, que eran frecuentes. Con ello se acentuó el estado de decadencia en que ya para entonces se veía la colonia, cuyas prerrogativas en el orden administrativo y político se habían reducido desde hacía tiempo a causa de la atención preferente que proclamaba el imperio colonial de tierra firme. El más deplorable resultado de esas devastaciones fué la ocupación del litoral nórdico de la parte occidental por un compacto núcleo de filibusteros y bucaneros, en su mayoría franceses, que se establecieron allí, empezando por utilizar como cuartel general la isla adyecente de La Tortuga; y aunque una y otra vez fueron desalojados de sus posiciones, no tardaron en volver. A la larga el gobierno francés, frecuentemente en guerra con España, prestó su apoyo a esos intrusos pobladores y la isla quedó dividida en dos secciones: una española y otra francesa.

La vida intelectual de la colonia conservaba, de todas suertes, su esplendor inicial. De diversas regiones de América acudían estudiantes a la Universidad de Santo Tomás de Aquino, a cuya imagen y semejanza se formaron las de Caracas (1725) y la Habana (1728). De Santo Domingo salieron, además, los primeros rectores de esas dos casas de estudios.

En comparación con la fecha en que apareció en otras posesiones de España en América, la imprenta tardó en establecerse en Santo Domingo, aunque es indudable que ya existía a mediados del siglo XVIII.

Entre los nativos que alcanzaron relieve intelectual en este siglo importa no olvidar a Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768), que fué obispo en Cuba y en Guatemala, y dejó una *Historia de la Isla y Catedral de Cuba*, además de una relación de su *Visita apostólica* a Nicaragua y Costa Rica; al canónigo Antonio Sánchez Valverde (1734-1799), autor de dos tomos de *Sermones panegíricos y de misterios*, de un interesante tratado sobre *El predicador*, al cual preceden unas curiosas reflexiones «sobre los abusos del púlpito y medios de su reforma», y un libro, en el que campea su claro y severo estilo: *Idea del valor de la Isla Española y utilidades que de ella puede sacar su monarquía*, primer ensayo descriptivo de carácter integral sobre la isla, hecho por un nativo. Corresponden al mismo período los hermanos Villaurrutia: Antonio (1754-181?) y Jacobo (1757-1833), que fueron a vivir a México, de donde era oriundo su progenitor, y estuvieron también algún tiempo en España. Los escritos del mayor, Antonio, son casi exclusivamente jurídicos. Jacobo tuvo, en cambio, marcada afición a las letras, y su nombre puede citarse en relación con las primeras manifestaciones de la novela en el Nuevo Mundo, siquiera sea en forma de traducciones o adaptaciones, como las *Memorias para la historia de la virtud* (1762),

traducción de *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*, de Francis Sheridan, y *La escuela de la felicidad* (1786), donde agrupa diversas narraciones que ha traducido libremente del francés. Además, Jacobo fué fundador, en unión de Carlos María Bustamante, de uno de los primeros periódicos cotidianos que vieron la luz en la América española: el *Diario de México* (1805-1817). El único diario de fecha anterior en el continente fué el *Diario de Lima* (1790-1793).

Período de las emigraciones

En los albores del siglo XIX se inicia el azaroso período que podemos llamar «de las emigraciones»: repetidos cambios y trastornos políticos, como la cesión de Santo Domingo a Francia, que por el tratado de Basilea (1795) quedó en posesión legal de toda la isla, y la invasión y ocupación de la parte española por Toussaint Louverture en 1801, fueron la causa determinante de la emigración de muchas de las familias dominicanas de mayor arraigo y cultura; unas, a Venezuela; otras, a Cuba o Puerto Rico. Personalidades de relieve se cuentan entre esos emigrados: José Francisco Heredia (1776-1820), magistrado y escritor de estilo severo y castizo, padre del cantor del Niágara, José María Heredia (1803-1839); su hermano Domingo de Heredia (1784-184?), padre del otro José María de Heredia (1842-1905), poeta francés, nacido en Cuba como su primo y homónimo; Leonardo del Monte (17..-1820), padre del poeta y escritor Domingo del Monte y Aponte (1804-1853), nacido en Venezuela, pero incorporado a la vida de la cultura cubana; Antonio del Monte y Tejada (1783-1861), que acometió la empresa de escribir la historia de Santo Domingo desde la época del descubrimiento; Franciso Muñoz del Monte (1800-1865), poeta y hombre público de firme carácter; Esteban Pichardo y Tapia (1799-1880), polígrafo que, a más de una novela, *El fatalista* (1865), de una *Miscelánea poética* (1822) y diversos trabajos jurídicos, históricos y geográficos, perdura principalmente por su *Diccionario Provincial casi razonado de voces cubanas* (1836), que goza de prioridad en su publicación sobre los demás diccionarios de americanismos.

Reconquistada para España en 1809 su antigua colonia por el esfuerzo de los nativos que, acaudillados por Juan Sánchez Ramírez (1762-1811), vencieron a los franceses en la batalla de Palo Hincado, fué enviado a la isla, como comisionado regio para dar organización administrativa a Santo Domingo, un dominicano ilustre, Francisco Javier Pérez Caro (1773-1848), que ocupó encumbradas posiciones oficiales y murió siendo Procer del Reino. Otro dominicano eminente, el doctor Pedro Varela y Jiménez (1757-1833), fué nombrado arzobispo de Santo Domingo. La Universidad de Santo Tomás de Aquino, reinstaurada en 1815, contaba con un notable cuerpo de profesores: el doctor José Núñez de Cáceres (1772-1840), figura sobresaliente en la vida política dominicana, hombre de Estado, escritor diserto, brioso polemista, fabulista y poeta; el doctor Juan Vicente Moscoso (1773-1837), notable jurisconsulto; el doctor Bernardo Correa y Cidrón (1756-1837), que alcanzó renombre como orador sagrado; el doctor Andrés López de Medrano, autor de un *Tratado de Lógica;* el deán José Gabriel Aybar (1751-1827), el canónigo Francisco González Carrasco, (1775-1827), el doctor Antonio María Pineda (1781-183?), jefe del proto-medicato, y otros más.

En 1821, bajo el estímulo de los derechos individuales garantizados por la Constitución española restablecida en 1820, vieron la luz dos periódicos: *El Telégrafo Constitucional de Santo Domingo*, dirigido por Antonio María Pineda, y *El Duende*, fundado y redactado por José Núñez de Cáceres. Antes sólo había existido, durante la dominación francesa, una *Gaceta* bilingüe, de carácter oficial. Estos dos periódicos eran, en cambio, de amena lectura. Nacieron el mismo mes (*El Telégrafo*, el 5 de abril; *El Duende*, el 15), y aunque sus directores eran

buenos amigos, no dejó de haber entre ellos curiosas polémicas, con enrevesadas alusiones de actualidad. En *El Duende* se publicaron, además, algunas fábulas escritas por su director.

Al finalizar el año 1821 el doctor Núñez de Cáceres promovió un movimiento revolucionario para constituir en Santo Domingo un Estado independiente. Esta independencia fué efímera: duró sólo unas cuantas semanas porque el territorio dominicano fué invadido por fuerzas imponentes que comandaba en persona el Presidente de Haití, general Juan Pedro Boyer, empeñado en asegurar «la indivisibilidad política de la isla». Quedó de esa suerte aniquilada en su cuna la obra política de Núñez de Cáceres, que emigró a Venezuela y más tarde se trasladó a Méjico, donde murió.

La dominación haitiana provocó una nueva emigración de dominicanos prominentes, que principalmente buscaron abrigo en Cuba: el arzobispo Valera y Jiménez, el jurisconsulto Juan Vicente Moscoso, el doctor José María Morillas (1803-1889?), autor de una abundante serie de biografías de dominicanos distinguidos; Manuel de Monteverde (1785-1871), «hombre de estupendo talento y saber enciclopédico», al decir de Enrique José Varona; la familia Foxá, de la que forman parte dos hermanos llamados a destacarse en la vida intelectual cubana: Narciso (1822-1883), poeta, nacido en Puerto Rico, donde se establecieron sus padres al ausentarse de Santo Domingo; y Francisco Javier (1816-1865), que había nacido en Santo Domingo y que con los dramas *El Templario* y *Don Pedro de Castilla*, representados en la Habana en 1838, señala el inicio del teatro romántico en la América hispana.

La dominación haitiana duró veintidós años, al cabo de los cuales un grupo de hombres pertenecientes a la nueva generación, sublevó el país contra el régimen de Haití; y así nació la República Dominicana.

II

La literatura dominicana

La República Dominicana fué proclamada el 27 de febrero de 1844 por la eficaz acción del grupo de jóvenes que integraban la sociedad patriótica *La Trinitaria* y tenían como mentor y guía a Juan Pablo Duarte (1813-1876).

Índice histórico de la poesía dominicana

Uno de los «Trinitarios», Félix María del Monte (1819-1899), que compuso al iniciarse la lucha por la independencia el primer himno de guerra que entonaron los patriotas, merece ser considerado como el padre de la literatura en la república independiente. Su personalidad fué múltiple: lírico de noble inspiración a la vez que ardiente poeta político, prolífico autor dramático, jurista distinguido, orador forense y académico, periodista, profesor, hombre de Estado...

Nicolás Ureña de Mendoza (1823-1875) florece al mismo tiempo que Del Monte, junto con el cual y con José María González (1830-1863) se esforzó por introducir la nota de *criollismo* en la poesía dominicana. Los tres compusieron en espinelas algunos idilios rurales como *El banilejo y la jibarita*, de Del Monte; *Un isleño desterrado*, de González; y *Un guajiro predilecto*, donde Ureña hace gala de ameno poder descriptivo.

Otros poetas pueden recordarse en aquel período: el fabulista Felipe Dávila Fernández de Castro (1806-1879); Javier Angulo Guridi (1816-1884), que publicó en Cuba sus primeros *Ensayos poéticos* (1843); Manuel María Valencia (1810-1870), con el cual hace su entrada el romanticismo en la poesía dominicana; Félix Mota (1829-1861); Manuel Rodríguez Objío (1838-1871), vibrante cantor político y patriótico; Manuel de Jesús de Peña y Reinoso (1834-1915) y Josefa Antonia Perdomo (1834-1896); pero hasta la generación subsiguiente no alcanzará la poesía dominicana sus más altas y brillantes manifestaciones. Así lo apreció Menéndez y Pelayo cuando dijo: «Para encontrar verdadera poesía en Santo Domingo hay que llegar a don José Joaquín Pérez, el autor de *El junco verde*, de *El voto de Anacaona* y de la abundantísima y florida *Quisqueyana;* en quien verdaderamente empiezan las *fantasías indígenas*, interpoladas con los *Ecos del destierro* y con las efusiones de *La vuelta al hogar;* y a la egregia poetisa doña Salomé Ureña de Henríquez *(Herminia)*, que sostiene con firmeza en sus brazos femeniles la lira de Quintana y de Gallego, arrancando de ella robustos sones en loor de la patria y de la civilización, que no excluyen más suaves tonos para cantar deliciosamente la *llegada del invierno* o vaticinar sobre la cuna de su hijo primogénito.»

A la misma generación de José Joaquín Pérez (1845-1900) y Salomé Ureña (1850-1897) perteneció Federico Henríquez y Carvajal (1848-1951), cuya larga vida fué consagrada a la enseñanza, al periodismo y a las letras. A más de lírico emotivo, fué también poeta de inspiración civil, orador grandilocuente, periodista infatigable en la defensa de nobles causas, crítico y comentarista de bellas letras y, por encima de todo, íntegro carácter y ciudadano de América, de cuyos anhelos e ideales fué en todo tiempo cabal intérprete.

Otros nombres que corresponden a ese período: Emilio Prudhomme (1856-1932), autor de las estrofas del *Himno Nacional;* el humorista Pablo Pumarol (1857-1889); César Nicolás Penson (1855-1901), a quien se debe una composición de gran vigor imaginativo, *La víspera del combate;* y el benjamín de ese grupo, Enrique Henríquez (1859-1940), que acierta a producir en sus *Nocturnos* recóndita sensación de quietud y de misterio, no menos que en otro de sus más bellos poemas, inspirado por la sombra de Edgar Poe: *Never more.*

Una nueva promoción de poetas viene inmediatamente después y tiene como figura sobresaliente a Gastón Fernando Deligne (1866-1913), verdadero artífice del poema breve, ya de asunto psicológico *(Soledad, Angustias, Confidencias de Cristina)*, o filosófico *(Aniquilamiento)*, o descriptivo *(En el botado, Del trapiche)*, o histórico *(Maireni, Montbars el exterminador)*, o político *(Ololoi, Del patíbulo)*. Su hermano Rafael (1863-1902) cultivó igualmente la poesía, aunque se dedicó principalmente a la crítica literaria. Arturo Bautista Pellerano Castro (1865-1916) alcanzó merecida popularidad como autor de armoniosas *Criollas.* En Fabio Fiallo (1866-1942), sutil y delicado poeta del amor, suelen encontrarse combinadas las influencias de Heine y Bécquer.

Vienen después otros: Bienvenido Salvador Nouel (1874-1934), poeta descriptivo, autor de *Pinceladas* (1904), y Bartolomé Olegario Pérez (1873-1900) que, ya en los albores del modernismo, siguió las huellas de Gutiérrez Nájera. Pero el movimiento modernista encontró eco tardío en la poesía dominicana, aunque tuvo en la prosa un genuino representante en Tulio Manuel Cestero (n. 1877). Sólo al comenzar el siglo XX, cuando el modernismo se había impuesto en toda América y llevaba su influjo a España, surgen esporádicos brotes de la tendencia modernista en la poesía dominicana, con Pedro Henríquez Ureña, desde 1901; y más adelante con Valentín Giró (1883-1949), poeta desigual que solía tener felices aciertos de expresión; Altagracia Saviñón (1886-1942), que escribió poco, pero desde su inicio militó bajo las banderas del modernismo, al igual que Osvaldo Bazil (1884-1946), que tan de cerca quiso seguir a Rubén

Darío, cuya amistad cultivó; Ricardo Pérez Alfonseca (1892-1949), que también se cobijó bajo la sombra de Darío; y Apolinar Perdomo (1882-1918), consagrado por sus *Cantos de Apolo* como hondo poema del sentimiento.

En otros, como Andrejulio Aybar (n. 1872), se advierten claras influencias francesas (Aybar es autor, además, de un libro de versos en francés: *Propos d'amour ou de dépit*), pero no precisamente las que predominaron en el modernismo. En Federico Bermúdez (1884-1921), el cantor de *Los humildes*, hay algún eco de la poesía social (o más bien «humanitaria») del siglo XIX, y por eso se ha querido ver en él la influencia de Coppée. Emilio Morel (n. 1887), Baldemaro Rijo (1885-1939), Ramón Emilio Jiménez (n. 1886), Enrique Aguiar (1890-1947), José Furcy Pichardo n.(1891), Juan Bautista Lamarche (n. 1895), no se muestran tampoco, a lo largo de sus obras, muy propensos a las innovaciones atrevidas, aunque, desde luego, alguna huella dejó el modernismo en todos y cada uno de ellos.

Con Virgilio Díaz Ordóñez (n. 1895), poeta de la emoción serena, tenemos las primeras manifestaciones de post-modernismo en Santo Domingo: del modernismo hay huellas en su verso pulcro, atildado, pero con él se opera un retorno a la sencillez, esto es, a una expresión que huye de lo artificioso.

Movimientos renovadores

Díaz Ordóñez formó parte del grupo intelectual que adoptó por nombre *El Paladión* y se mantuvo en actividad durante algo más de una década, de 1917 a 1928. También perteneció a ese grupo otro poeta: Armando Oscar Pacheco (n. 1901), que gusta de conservar la musicalidad de la rima en sus versos, a veces libérrimos en la estructura.

Otros componentes del grupo, algunos de los cuales no perseveraron en el cultivo de las letras: Francisco Prats Ramírez, Carlos Sánchez y Sánchez, Cristián Lugo Lovatón, Rafael Paíno Pichardo, Jesús María Troncoso Sánchez, Horacio Read, Manuel Antonio Amiama, Julio Alberto Cuello, y el poeta español Juan José Llovet, que en Santo Domingo vivió largos años, y allí murió en 1940.

Hacia 1922 el poeta Domingo Moreno Jimenes (n. 1894) proclamaba la existencia del *postumismo*, nueva «escuela» poética que lo eligió como sumo pontífice. Algunos miembros del *Paladión* se asociaron al postumismo, que montó su capilla en las alturas de la moderna barriada de Villa Francisca, bautizada por sus adherentes como «Colina Sacra». En el postumismo prevaleció la tendencia al metrolibrismo, así como a la condensación de las ideas mediante imágenes sintéticas. Moreno Jimenes había empezado por cultivar las formas y los metros conocidos, y gradualmente fué independizándose de todo rigorismo formal para elaborar una poesía muy personal y muy suya, donde a veces una frase vale todo el poema.

Al movimiento postumista pertenecieron, entre otros, Rafael Augusto Zorrilla (1892-1937), cuyos micropoemas comprimidos acusan fina sensibilidad; Manuel Llanes (n. 1899); Julio Alberto Cuello (n. 1898), versolibrista que provenía del *Paladión;* Andrés Avelino García Solano (n. 1899), que después dejó la poesía por los estudios filosóficos; y Rafael Américo Henríquez (n. 1899), que sabe expresar sin rebuscamientos emociones recónditas.

Otros poetas y escritores se sumaron al postumismo en el primer momento: así, en los folletos antológicos que publicaron los postumistas aparece Otilio Vigil Díaz (n. 1880), que aparte de haber querido fundar el *vedhrinismo*, sin encontrar seguidores, es una personalidad independiente y curiosa; y también figura Tomás Hernández Franco (1904-1952), que si en sus *Canciones del lito-*

ral alegre (1936) supo captar el ambiente y el sentido de la vida marinera, dió en *Yelidá* (1942) una nota intensa y fuerte de poesía novísima.

Los poetas nacidos, como Hernández Franco, en las dos primeras décadas del presente siglo se han situado, por lo general, en línea de vanguardia.

Manuel del Cabral (n. 1907) se inició con apuntes de enérgico colorido y de inspiración nativa, que culminan en *Compadre Mon* (1943); y día a día fué renovándose y superándose hasta dar una nota de plenitud y de fuerza en *Sangre mayor* (1945), *De este lado del mar* (1949), y *Los huéspedes secretos* (1951).

Franklin Mieses Burgos (n. 1907), poeta de variada y rica inspiración, fué en 1943 uno de los fundadores de la revista *La Poesía Sorprendida*, alrededor de la cual se agruparon poetas y escritores jóvenes. Los otros fundadores de la publicación fueron: el chileno Alberto Baeza Flores, que residió algún tiempo en Santo Domingo, y dos de los «nuevos» que llegaban con la última hornada: Freddy Gatón Arce (n. 1920), que se produce en versos y prosas sugerentes, y Mariano Lebrón Saviñón (n. 1922), que sabe dar al verso sonoridades musicales. Cabe agregar en el grupo de *La Poesía Sorprendida* a Manuel Valerio (n. 1918), Arturo Fernández Spencer (n. 1922) y al suprarrealista español Eugenio Fernández Granel (n. 1913). También contó *La Poesía Sorprendida* con algunos colaboradores que provenían del postumismo, como Rafael Américo Henríquez, Manuel Llanes y el propio pontífice postumista Moreno Jimenes. También aparecían en esa revista las firmas de Aida Cartagena y Portalatín (n. 1916) y Carmen Natalia Martínez Bonilla (n. 1917), representantes del interesante movimiento de poesía femenina que ha florecido durante los últimos treinta años y cuenta en su seno con Livia Veloz, Amada Nivar de Pittaluga, Martha María Lamarche, Ernestina Gómez de Read, Concha Benítez de Valera, y otras más, entre ellas Ana Quisqueya Sánchez, que además cultiva el poema en prosa, al igual que Delia Weber, autora de *Encuentro* (1939), *Ascuas vivas* (1939) y el poema dramático *Los viajeros* (1944).

La Poesía Sorprendida suspendió su publicación pocos años después, pero subsistió lo bastante para dar cohesión al grupo juvenil que seguía las tendencias de vanguardia. En septiembre de 1943, un mes antes que *La Poesía Sorprendida*, había empezado a ver la luz otra revista, *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, que ha perdurado a lo largo del tiempo. Dos de sus cinco fundadores fallecieron: el poeta Tomás Hernández Franco y el crítico de arte Rafael Díaz Niese (m. 1950), continuando al frente de la publicación los otros tres: el acucioso historiador Emilio Rodríguez Demorizi, el ensayista y poeta de vanguardia Pedro René Contín Aybar (n. 1910), y otro fuerte e inspirado poeta, Héctor Incháustegui Cabral (n. 1912).

En los *Cuadernos Dominicanos* han colaborado, sin excluir a los que dieron vida a *La Poesía Sorprendida*, como Mieses Burgos, Lebrón Savinón y Carmen Natalia, muchos poetas jóvenes, tanto los que han producido ya obra suficientemente madura, como Pedro Mir (n. 1913), que tiene patéticos acentos de poesía social; Rubén Suro (n. 1916), Mario Martínez (n. 1915), Héctor B. Castro Noboa (n. 1911), Manuel de Jesús Goico (n. 1916) e Iván Alfonseca, como los que han advenido en hora más reciente: Enriquillo Rojas Abreu. Lupo Hernandez Rueda, Rafael Valera Benítez, Rafael Lara Cintrón, Máximo Avilés Blonda (n. 1931), Abel Fernández Mejía (n. 1931) Agripino Peña Lebrón, Víctor Villegas, Héctor Pérez Reyes (n. 1927), Mario Read Vittini, y otros más.

A la promoción de 1935 pertenecieron cuatro peotas prematuramente fallecidos: Gladio Hidalgo (1910-1937), en quien podían advertirse tardías resonancias modernistas; Francisco Domínguez Charro (1912-1943). poeta de expresión trabajada y fuerza original; Octavio Guzmán Carretero (1915-1946), y Héctor J. Díaz (1910-1952), cantor sentimental de rima fácil que le abrió las puertas de la popularidad.

Más poetas de esa misma promoción: Pedro María Cruz (n. 1912), Arturo Fernández Simó (n. 1911), Sócrates Barinas Coiscou (n. 1915), Miguel Román Pérez Echavarría (n. 1911). Mención separada merece Tomás Morel (n. 1913), que se ha distinguido en el poema campesino, escrito en lenguaje popular.

La literatura teatral

Al igual que en otros aspectos de la actividad intelectual, Félix María del Monte se destaca como el iniciador de la literatura teatral en la república. A él se deben los dramas *El mendigo de la catedral de León*, *Un vals de Strauss* y *El último abencerraje* y la comedia *El premio de los pichones*. La acción de esas cuatro obras se desarrolla en diversos países de Europa. Son, en cambio, de asunto nacional, la tragedia política *El general Antonio Duvergé*, escrita en 1855, y el drama lírico de tipo indigenista *Ozema*. Toda la producción teatral de Del Monte está escrita en verso y responde al gusto romántico.

Javier Angulo Guridi, que estrenó en 1868 un drama en verso, *El Conde de Leos*, rindió parias también a la literatura indigenista con otro drama, *Iguaniena*, que es un empeño bien logrado, y fué autor de algunas comedias de ambiente criollo, como *Cacharros y manigüeros* y *Los apuros de un destierro*.

A pesar de que en la época romántica prevalecían los asuntos de carácter exótico, y así ocurre en *Amor y expiación* (1882) de Francisco Gregorio Billini, y otras obras, la tendencia a situar la acción dentro del ambiente nacional fué imponiéndose con dramas de muy diversa índole, como *Tilema* (1873), de Manuel de Jesús Rodríguez (1847-1915); *La hija del hebreo* (1883), de Federico Henríquez y Carvajal; *Maldito amor* (1886), de José María Jiménez (1861-1942); y las comedias *El que menos corre, vuela* (1871), de José Francisco Pellerano (1844-1879), y *Los viejos verdes* (1879), de César Nicolás Penson.

Ya en la última década del siglo XIX el sabor romántico que hasta entonces había prevalecido en el teatro dominicano se modifica con algunos toques de realismo, como puede advertirse en las obras de Arturo B. Pellerano Castro (*Fuerzas contrarias*, 1892; *Antonia*, 1895; *De mala entraña*, 1902; *De la vida*, 1912); Rafael Alfredo Deligne (*Vidas tristes*, 1901); y Ulises Heureaux hijo (1876-1938), autor de *Consuelo* (1902), *Lo inmutable*, *De Director a Ministro* (1926) y muchas más; y más adelante en las de Apolinar Perdomo (*Cuento de amor*, 1917), Rafael Damirón (*Alma criolla*, 1916; *Mientras los otros ríen*, 1917), Enrique Montaño hijo (*El castigo*, 1917), Emilio Morel (*El trino errante*, 1917; *La copla triste*, *El domador*, *El pésame*) y otros autores contemporáneos.

La preponderancia del cinematógrafo ha hecho decaer la afición a escribir para la escena, si bien no faltan en las nuevas generaciones quienes cultiven la literatura dramática, aunque sus obras no lleguen a ser representadas. Bueno es recordar, además, que desde mucho antes hubo escritores dominicanos que escribieron piezas de teatro, a veces en forma preciosista, más para leídas que para representadas: Américo Lugo (*El avaro*, 1906), Tulio Manuel Cestero (*La enemiga*, 1905; *El torrente*, 1907), Rafael Octavio Galván (*El príncipe travieso*, 1907), Fabio Fiallo (*La cita*, 1924), Pedro Henríquez Ureña (*El nacimiento de Dionisos*, ensayo de reconstrucción de la tragedia antigua, 1916); y en época más reciente, Horacio Pérez Licairac (*La isla de la leyenda*, 1939), Pedro René Contín Aybar (*Raíz*, 1947), Carmen Natalia (*Luna gitana*, 1944), Carlos Curiel (*Alino*, 1949).

La novela, la tradición y el cuento

Si descartamos el antecedente de Jacobo de Villaurrutia, que en el siglo XVIII hizo traducciones y adaptaciones de relatos novelescos, tomados del inglés y



Gauchos de la región de Salta (Argentina).

LA VUELTA

MARTIN FIERRO

JOSE HERNANDEZ

PRIMERA EDICION, ADORNADA CON DIEZ LAMINAS



[illegible]

Depósito central: LIBRERIA DEL PLATA, Calle Tacuarí 17

1879

"La vuelta de Martín Fierro" (1879), portada de la primera edición.

del francés, no hay noticia de ninguna narración, escrita por un dominicano, que sea anterior en fecha a *Los amores de los indios*, publicada en Cuba, en 1843, por Alejandro Angulo Guridi (1822-1906). También en Cuba publicó Esteban Pichardo la primera novela de alguna extensión escrita por un dominicano: *El fatalista* (1865). Javier Angulo Guridi fué autor de varias novelas cortas, que dió a la estampa de 1866 a 1873: *La campana del higo, Silvio, La imprudencia de un marido, El panorama*, y otras.

Escaso era el mérito de esos ensayos narrativos. Sólo algunos años después aparece en Santo Domingo una novela de alta calidad literaria: *Enriquillo* (1882), de Manuel de Jesús Galván (1834-1910). Escritor castizo, de severo y castigado estilo, Galván es el autor de un solo libro: fuera de *Enriquillo* sólo publicó alguno que otro folleto político y unos cuantos ensayos y esbozos críticos, que quedaron dispersos. *Enriquillo* conserva su primacía en el género, dentro de la literatura dominicana; y es la mejor novela que produjo el movimiento indigenista en toda la América española.

Francisco Gregorio Billini (1844-1898) fué a su vez el autor de una sola obra de carácter narrativo: *Engracia y Antoñita* (1892), con la cual nació la novela de costumbres nacionales. Hay en *Engracia y Antoñita* cuadros de costumbres que no han sido superados en la literatura dominicana. Algo semejante, pero con relación a la vida y las costumbres cubanas, hizo otro dominicano emigrado, Nicolás Heredia (1852-1901) en *Leonela* (1893).

Con esos novelistas de una sola novela, Galván y Billini, formaba contraste Amelia Francisca Marchena de Leyba (1850-1941), cuya firma literaria era *Amelia Francasci:* narradora amena, aunque superficial, se produjo abundantemente y dió a la estampa *Madre culpable* (1892), *Cierzo en primavera* (1902), *Recuerdos e impresiones* (1901), *Duelos del corazón* (1901), *Francisca Martinoff* (1901) e *Impenetrable* (1924). Otro novelista fecundo fué Francisco Carlos Ortea (1845-1899), que con la firma *Doctor Frank* publicó unas cuantas novelas sentimentales, como *Margarita* (1888), y algunas de tipo folletinesco, como sus títulos lo indican: *La enlutada del tranvía, El tesoro de Cofresí, Una novela al vapor.*

Federico García Godoy (1857-1924) cultivó la novela histórica de ambiente nacional con la trilogía que forman *Rufinito* (1908), *Alma Dominicana* (1911) y *Guanuma* (1914). Tulio Manuel Cestero, mediante la fusión de hechos históricos con la descripción de la vida y las costumbres, logró reconstruir admirablemente el medio político-social de una época que vivió y conoció: así en *Ciudad romántica* (1911) y, sobre todo, en *La sangre* (1914), que es, sin duda, su mejor obra.

Ya en el presente siglo no son pocos los escritores dominicanos que han cultivado y cultivan la novela, desde Jaime Colson (1862-1932), prolífico pintor de costumbres criollas (*El general Babieca, Patricio Flaquenco*, 1916; *El cabo Chepe*, 1918), y su coetáneo Pedro María Archambault (1862-1944), autor de una especie de égloga serrana en prosa, *Pinares adentro* (1929); pasando por Abigail Mejía (1895-1941), que hizo un boceto autopsicológico en *Sueña, Pilarín* (1925) y por Horacio Read (*Los civilizadores*, 1924; *Venus Andrógina*, 1931; *La absurda*, 1936), hasta llegar a Ramón Lacay Polanco (*La mujer de agua*, 1949; *En su niebla*, 1950) y José María Sanz Lajara (*Caonex*, 1949); pero la lista es larga, y para la presente ojeada de conjunto nos bastara con advertir que la tendencia a copiar el ambiente nacional se ha acentuado cada vez más, junto con el propósito de enfocar hondos problemas sociales al través de la novela. Así, hay dos obras que presentan de manera escueta, que casi podemos llamar documental, los aspectos fundamentales de la explotación de la caña de azúcar: *Cañas y bueyes* (1936), de Francisco Moscoso Puello (n. 1885), donde está trazado de mano maestra el proceso de la industria azucarera, desde que principia la tala de los bosques para convertirlos en campos de caña, hasta que, organizado ya

el negocio, las esperanzas de los primeros tiempos van cediendo el paso a preocupaciones, inquietudes y perspectivas de ruina para el colono dominicano, endeudado con la empresa explotadora; y *Over* (1939), título que Ramón Marrero Aristy recoge de la jerga corriente en el ingenio de azúcar y que significa la ilícita ganancia suplementaria que se busca por medio de la extorsión que sufre el trabajador en la tienda de la empresa azucarera, donde es víctima de escamoteos, sobreprecios y maniobras abusivas. Una novela de Andrés Francisco Requena (1910-1952), *Los enemigos de la tierra* (1936) encara otro problema: el del intenso drama moral del campesino que, seducido por la vida de la capital, pretende abandonar la tierra próvida donde están su porvenir y su bienestar.

La tradición también ha tenido algunos cultivadores, aunque en número menor. Entre ellos se destacan: César Nicolás Penson, que en *Cosas añejas* (1891) recogió, siguiendo el ejemplo de Ricardo Palma, varias tradiciones dominicanas de singular interés, como *La muerte del Padre Canales*, *Barriga verde* y *Los tres que echaron a Pedro entre el pozo;* y Manuel de Jesús Troncoso de la Concha (n. 1878), que ha realizado análoga y plausible labor en su libro *Narraciones dominicanas* (1946).

El cuento evolucionó con más lentitud que la novela en Santo Domingo. El primer escritor a quien se concedió el dictado de cuentista fué Fabio Fiallo, que en sus *Cuentos frágiles* (1908) y *Las manzanas de Mefisto* (1934) reunió su contribución a ese género de suyo difícil, iniciada desde 1894. Fiallo no intentó reproducir en sus cuentos la vida nacional. Tampoco Rafael Alfredo Deligne, autor de varios cuentos románticos, ni Virginia Elena Ortea (1866-1903), cuya más rica presea es un cuento mitológico, *Los diamantes*. De ambiente nacional son, en cambio, *Una página de odio* y *Una página de amor*, de Federico Henríquez y Carvajal, y los *Cuentos puertoplateños* (1904) de José Ramón López (1866-1922), entre los cuales *El baile* asume la forma de una obra teatral y *Nisia* (1898) es una breve novela.

Los asuntos de ambiente nacional son también los que han cultivado los escritores que han surgido en el presente siglo. Sócrates Nolasco (n. 1884) se destaca como cuentista que sabe pintar con firmes brochazos la vida rural y aldeana (*Cuentos del Sur*, 1940). Sabor netamente dominicano tienen también los cuentos de Ramón Marrero Aristy (*Balsié*, 1938), que impresionan por su fuerte y humano realismo.

Igualmente dan la nota realista: Juan Bosch (*Camino real*, 1933; *Dos pesos de agua*, 1941), Héctor Incháustegui Cabral, José Rijo, Alfredo Fernández Simó, Hilma Contreras, Néstor Caro, Hilda Ricardo y otros más. Manuel del Cabral, por el contrario, gusta del cuento cerebral y de pura fantasía. Por un manojo de cuentos (*Cibao*, 1952), de superiores calidades estéticas, se destaca Tomás Hernández Franco entre los mejores cuentistas dominicanos. Julio Vega Batlle, en *El tren no expreso* y *El espejo ustorio* ha dado refinadas muestras de humorismo sutil.

Oradores y periodistas

Apenas proclamada la independencia, el nombre de Félix María del Monte señala el florecimiento del periodismo y de la oratoria en la república. La conjunción de esas dos actividades en Del Monte no es un caso aislado; en Santo Domingo el periodista, las más de las veces, ha sido orador y hombre público.

Del Monte, que con la publicación de *El Dominicano* (1845) inició el periodismo en la república, fué excelente orador académico, forense y político. Periodistas doctrinarios, propagadores de ideas liberales, fueron Ulises Francisco Espaillat (1823-1878) y Francisco Gregorio Billini, llamados, uno y otro, a desempeñar un día la Presidencia de la República. Fernando Arturo de Meriño (1833-

1900), que también fué Presidente de la República y, años después, Arzobispo de Santo Domingo, no fué periodista sino ocasionalmente, pero sí orador grandilocuente y se distinguió tanto en la tribuna política como en la cátedra sagrada.

Otro periodista que, al igual que Del Monte, era orador de primera línea, fué Federico Henríquez y Carvajal; y también lo fué su hermano Francisco Henríquez y Carvajal (1859-1935), que al igual que Espaillat, Billini y Merino, fué llamado un día a la Presidencia de la República.

Gran orador que descolló igualmente en el periodismo fué Eugenio Deschamps (1861-1919), cuyas arrebatadoras arengas tribunicias son difíciles de superar. Miguel Ángel Garrido (1867-1908), periodista vibrante y autor de un libro de *Siluetas* (1902) de dominicanos ilustres, era orador de palabra fácil y galana. Manuel Arturo Machado (1870-1922), una de las altas figuras de la tribuna dominicana, fué también periodista y ático escritor de fino y castigado estilo. Como orador sagrado se destacó Monseñor Adolfo Alejandro Nouel (1862-1937), Arzobispo de Santo Domingo, que en un momento de crisis nacional desempeñó por breve tiempo la Presidencia de la República. En la oratoria académica sobresalió Arístides Fiallo y Cabral (1877-1931), que en sus años mozos había sido también periodista.

La Historia

El primer dominicano que acometió la empresa de escribir la *Historia de Santo Domingo*, abarcando, además de la era colonial, la de la república independiente, fué José Gabriel García (1834-1910). En lo que respecta a la época colonial, García había sido precedido por Antonio del Monte y Tejada; pero la historia dominicana, a contar del primer grito de independencia en 1821, no estaba escrita; había que realizar una verdadera creación. Ese empeño creador fué el que llevó a cabo García laborando incansablemente de 1867 a 1906.

El canónigo Carlos Nouel (1833-1905), que pertenecía a la misma generación de García, se dedicó a escribir la *Historia eclesiástica de la Arquidiócesis de Santo Domingo* (1914).

Casimiro Nemesio de Moya (1849-1915) escribió una *Historia de Santo Domingo*, inédita todavía en su mayor parte, pues sólo llegó a publicar el primer volumen de los siete de que consta: *Bosquejo histórico del descubrimiento y conquista de la Isla de Santo Domingo* (1913).

En curso de publicación se encuentra la extensa y documentada *Historia de Santo Domingo*, por Gustavo Adolfo Mejía, de la cual han visto la luz cuatro tomos.

En lo que toca al período prehistórico hay que anotar dos obras: los útiles *Apuntes para la prehistoria de Quisqueya* (1912), por Narciso Alberti (1859-1932) y la *Prehistoria dominicana* (1943), por Luis Padilla D'Onís.

La historia de hechos y cuestiones aisladas cuenta, en primer término, con Emiliano Tejera (1841-1923), que tuvo claro sentido del método histórico. Sus monografías sobre *Los restos de Colón en Santo Domingo* (1878) y *Los dos restos de Cristóbal Colón exhumados de la Catedral de Santo Domingo en 1795 y 1877* (1879), se salen de los límites de un simple alegato respecto a la autenticidad de los restos encontrados en 1877, y constituyen valiosos empeños de investigación y análisis, conforme a un metódico estudio y clasificación de antecedentes y documentos. En torno a Colón hay otros trabajos suyos de menor extensión: *El palacio de Don Diego Colón en Santo Domingo* (1909) y *Cristóbal Colón, genovés y no judío gallego* (1910). Es por todos conceptos notable su análisis del problema de límites domínico-haitiano, desarrollado en la *Memoria* (1896) que presentó al Papa León XIII, nombrado árbitro de la cuestión.

Sobre el diferendo de límites con Haití ha habido una abundante literatura, como lo atestiguan las obras que al tema consagraron Hipólito Billini, Alejandro Llenas, Andrés Julio Montolío, Manuel Arturo Machado, Moisés García Mella, Federico Velázquez y Hernández, Cayetano Armando Rodríguez y J. R. Roques Martínez, y la *Historia de la Cuestión Fronteriza Dominico-Haitiana*, que ha comenzado Manuel Arturo Peña Batlle y de la que sólo ha visto la luz el primer volumen (1946). Al propio Peña Batlle se deben varias monografías dignas de nota: *Las devastaciones de 1605 y 1606* (1938), *La rebelión del Bahoruco* (1948) y *El Tratado de Basilea* (1952).

A los inicios de la colonización en América está dedicado el libro *Caminos cristianos de América* (1942), por Gilberto Sánchez Lustrino (1902-1945). Sobre el proceso de la restauración nacional, que abarca el período que va desde la reanexión a España en 1861 hasta la recuperación de la soberanía en 1863, hay importantes memorias y trabajos. En primer término es indispensable mencionar las *Notas autobiográficas y apuntes históricos* que en el ocaso de su vida escribió el general Gregorio Luperón (1839-1897), pues esas notas y apuntes se refieren en buena parte a la campaña restauradora. Complemento de esa obra es la que Manuel Rodríguez Objío escribió sobre *Gregorio Luperón e Historia de la Restauración*, que permaneció inédita hasta que fué publicada oficialmente en 1939; y a ese libro hay que agregar las muy interesantes *Relaciones*, también de Rodríguez Objío, no publicadas hasta 1951.

A Pedro María Archambault se debe una *Historia de la Restauración* (1938). Sócrates Nolasco escribió, como fruto de laboriosa investigación y ordenación de datos y antecedentes, una monografía sobre *Pedro Florentino y un momento de la Restauración* (1938). Del mismo autor es otro libro que contiene interesantes ensayos históricos: *Viejas memorias* (1941).

Abundante y variada es la contribución que a la historia dominicana ha prestado fray Cipriano de Utrera, haciendo investigaciones que en su mayor parte se refieren a la época colonial y que le han dado material para más de quince volúmenes.

De Américo Lugo, un tiempo investigador oficial en los Archivos de Sevilla, hay, entre otros trabajos valiosos, la parte que llegó a escribir de la *Historia colonial de la Isla*, publicada meses antes de su muerte (1952).

Máximo Coiscou Henríquez (n. 1898), que también fué comisionado oficial para realizar investigaciones en los archivos de Europa, ha publicado dos volúmenes intitulados: *Historia de Santo Domingo: Contribución a su estudio* (1938-1943), con interesantes datos y certeras apreciaciones personales. Como fruto de sus investigaciones en Sevilla y en París, preparó más de diez volúmenes de documentos, la mayoría de los cuales se ha publicado oficialmente.

El infatigable investigador Emilio Rodríguez Demorizi (n. 1908), a cuya diligencia se debe la publicación de ricas colecciones documentales, cuenta con una extensa bibliografía personal, que empieza con la biografía de *Juan Isidro Pérez, el ilustre loco* (1938), y continúa con un estudio muy acucioso sobre *La imprenta y los primeros periódicos en Santo Domingo* (1944), y con una relación de la trayectoria de *Maceo en Santo Domingo* (1945), a la que se agrega la de *Martí en Santo Domingo* (1953), aparte de los volúmenes que ha consagrado a la *Poesía popular dominicana* (1938), al *Romancero dominicano* (1943), al *Refranero dominicano* (1950), y a *Rubén Darío y sus amigos dominicanos* (1948).

Entre los estudios biográficos sobre altas figuras dominicanas importa mencionar dos de Ramón Lugo Lovatón: *Sánchez* (1947-48) y *Manuel Rodríguez Objío* (1951); y los de Rufino Martínez: *Hombres dominicanos: Deschamps. Heureaux, Luperón* (1938), y *Santana y Báez* (1943). De Joaquín Balaguer es una bella biografía de Juan Pablo Duarte: *El Cristo de la Libertad* (1950). Merece también tenerse en cuenta la colección de biografías sintéticas de *Mujeres de*

la Independencia (1945), por Vetilio Alfau Durán, a quien también se deben estas otras: *Marcial Guerrero* (1937), *Apuntes biográficos* (1937), *El coronel Antonio de Aza* (1939) y *Mercedes Alfau* (1944).

El ensayo y la crítica

Puede decirse que el iniciador de la crítica literaria en Santo Domingo fué Manuel de Jesús de Peña y Reinoso, cuyos más antiguos ensayos enjuiciando obras nacionales datan de 1874. A Peña y Reinoso se deben valiosos trabajos, entre ellos un *Estudio crítico de «Enriquillo»* (1897), pero quien ejerció de modo más constante la crítica de impresión y de análisis fué Federico Henríquez y Carvajal, desde las columnas de su revista *Letras y Ciencias* (1892-1899). Labor paralela desarrolló Federico García Godoy, que recogió sus apuntes de crítica en *Recuerdos y opiniones* (1888); *Impresiones* (1889); *Perfiles y relieves* (1907), *Páginas efímeras* (1912), *De aquí y de allá* (1916): *Americanismo literario* (1918). Rafael Alfredo Deligne enjuició con espíritu ponderado la producción literaria dominicana de su tiempo.

Antes que como crítico, Américo Lugo ganó prestigio como ensayista con sus libros *A punto largo* (1901) y *Bibliografía* (1906). Al frente del volumen *Flor y lava* (primera selección que vió la luz de la producción literaria de Martí), figura un excelente ensayo sobre el prócer cubano[1]. En *A punto largo*, aparte de un *Paralelo entre Cervantes y Montalvo* y otros ensayos literarios y jurídicos, aparece, bajo el rubro *De política* un análisis político-social del pueblo dominicano.

Otros ensayos de tipo político-social: *Por la inmigración* (1909) y *Por el establecimiento del gobierno civil en la República Dominicana* (1922), de Francisco José Peynado (1867-1933): *Descentralización y personalismo* (1907), por Mariano Antonio Cestero, autor también de un estudio histórico-social sobre *El 27 de febrero de 1844* (1900): e *Ideología política del pueblo dominicano* (1929), por Federico C. Álvarez.

El ensayista dominicano de más extenso renombre es Pedro Henríquez Ureña, que se inició con un breve volumen de *Ensayos críticos* (1905), al cual subsiguió *Horas de estudio* (1910). Algunos de sus más acabados trabajos se encuentran en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), *Plenitud de España* (1940), además de su luminoso estudio sobre *Juan Ruíz de Alarcón* (1913) y su magnífica obra *Literary Currents in Hispanic America* (1945), fruto de las conferencias que dictó en la Universidad de Harvard en 1940-41, traducida por Joaquín Díez-Canedo con el título *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1949); y, en fin, los libros que consagró a asuntos dominicanos (*La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*, 1936; *El español en Santo Domingo*, 1940; y otros).

En el acervo de la historia musical de la isla ha espigado Flérida de Nolasco (n. 1891) con sus libros *La música en Santo Domingo* (1939), *Vibraciones en el tiempo* (1948), y parte de otro intitulado *De música española y otros temas* (1939), y a la vez ha aportado su valiosa contribución al conocimiento de *La poesía folklórica en Santo Domingo* (1946) y a los estudios históricos (*Días de la colonia*, 1952). Sus ensayos sobre temas literarios (*Félix María del Monte, Tirso de Molina*, etc.), revelan fino y penetrante espíritu crítico, además de estar escritos, como todo lo que sale de su pluma, en sugestivo y elegante estilo.

[1] No es ocioso señalar la coincidencia de que las dos primeras colecciones antológicas que de Martí se publicaron se deben a escritores dominicanos: *Flor y Lava* (1912), por AMÉRICO LUGO, y *Páginas escogidas* (1920), por MAX HENRÍQUEZ UREÑA.

Joaquín Balaguer es autor de varios volúmenes de ensayos críticos sobre autores dominicanos: *Azul en los charcos* (1941), *Letras dominicanas* (1944), *Los próceres escritores* (1947) y *Semblanzas literarias* (1948).

Estos últimos tiempos acusan un halagüeño renacimiento de los estudios filosóficos en Santo Domingo. En ese campo se destaca la personalidad de Andrés Avelino García Solano (cuya firma como escritor se limita a sus dos primeros nombres). Sus obras más importantes: *Metafísica categorial* (1940), *Prolegómenos a una metafísica posible* (1941), *Esencia y existencia del ser y de la nada* (1942), *El problema de la fundamentación del problema del cambio y la identidad* (1944), *El problema antinómico de la fundamentación de una Lógica Pura* (1951). A Pedro Troncoso Sánchez se debe un volumen de *Bosquejos filosóficos* (1938).

Las nuevas generaciones han dedicado su atención, cada vez con mayor ahinco, a trabajos históricos y a ensayos, ya filosóficos, ya literarios; pero a pesar de esa tendencia y del auge que, por otra parte, han seguido ganando los géneros de índole narrativa — la novela y el cuento —, la primordial actividad de las nuevas generaciones literarias se concentra en el campo de la poesía. Sin que falten brillantes figuras representativas en todos los géneros literarios, siguen siendo los poetas los que más amplio radio abarcan en las letras dominicanas. Constituyen, hoy como ayer, legión, y en esa legión nunca han faltado los buenos poetas.

LA LITERATURA DEL SIGLO XVIII EN GALICIA

por

BENITO VARELA JACOME

La literatura del siglo XVIII en Galicia

El espíritu gallego aporta a la cultura española, en el siglo XVIII, una nota armoniosa, rica, plena de originalidad. La arquitectura barroca, en su madurez evolutiva, despliega todo su esplendor en dos modalidades: la plástica naturalista, representada por los maestros Fernando de Casas y Nóvoa y Ferro Caaveiro, y la plástica geométrica de Simón Rodríguez y Sarela [1]. Estos cuatro grandes arquitectos labran y equilibran la piedra, dándole expresión artística con espíritu gallego. El Obradoiro, los palacios de las rúas compostelanas y de las Platerías, el claustro procesional de Celanova, la Peregrina de Pontevedra..., quedan como claro exponente del barroco gallego del XVIII.

Por otra parte, el escultor noyés Felipe de Castro, director de la Academia de San Fernando, renueva el arte español y alcanza fama europea. Y José Antonio Ferreiro consagra su vida a la imaginería y deja en sus tallas un sello inconfundible, mezcla de piedad y de melancolía.

Los escritores gallegos aportan también una nota de universalidad. Basta, como ejemplo, la personalidad del padre Feijóo que dicta normas literarias, se proclama paladín de la cultura española, renueva los conocimientos científicos, orienta el pensamiento ortodoxo de España. Su doctrina es apoyada por el padre Sarmiento que, con originalidad única en su siglo, guardó vivo el sentido de la historia y descubrió las bellezas y los recursos de Galicia.

Los aires de la ilustración que corren por Europa, llegan también a Galicia. El arzobispo de Santiago, Bocanegra, testimonia que las obras de Voltaire y de Rouseau «vuelan por los estrados», «se introducen en los gabinetes y aun en los tocadores». La afición a viajar por el extranjero, de ilustrarse en materias artísticas y de adquirir libros, está representada por don Diego de Ulloa, maestrescuela compostelano desde 1735. En torno a Ulloa se forma don Antonio Páramo y Somoza, que viaja por Portugal, Inglaterra y otros países, cultiva el gusto por las bellas artes y reune libros, pinturas y piezas de Historia natural. También el prebendado don Pedro Antonio Sánchez, catedrático de Teología de la Universidad, impregnado de las ideas de su tiempo, formó una magnífica biblioteca. Y Páramo y Pedro Antonio Sánchez establecen, en 1784, la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Los arzobispos Bocanegra y Malvar fueron, como dice Sánchez Cantón [2], frutos sazonados de la época y en sus pontificados, nobles canónigos impulsaron empresas selladas por el «carlostercerismo».

El propio padre Feijóo se refiere al panorama cultural de Galicia, diciendo: «Sólo mi religión tiene dos colegios de Artes y uno de Teología. Los jesuítas tienen seis colegios. De las religiones de Santo Domingo, San Francisco, Agustinos y Mercedarios, donde se enseñan Artes y Teología, hay muchos. Sobre esto, la Universidad de Santiago es frequentada de innumerable estudiantina.

y esta adornada de dos colegios, el de Fonseca y el de San Clemente, de donde salen cada día excelentes sugetos para varias iglesias»[3].

Santiago, centro universitario, juega por lo tanto un papel preponderante en el desarrollo de la cultura gallega. Los investigadores Cornide y Riobóo y Seijas, los juristas Herbella de Puga, Álvarez Neira y el doctor Castro, los poetas Cernadas, Antonio Francisco de Castro y Freire Castrillon, son de formación compostelana y viven constantemente unidos a la tierra nativa. Pero incluso los escritores que se alejan de Galicia, como el padre Feijóo y el padre Sarmiento, mantienen siempre su espíritu gallego inconfundible.

La predominante idiomática es el empleo del castellano. Todos los escritores importantes son de formación universitaria o monacal y el castellano, que domina en el estrado administrativo y oficinesco, en los centros de cultura, se impone literariamente. Pero los escritores no dejan al margen la reivindicación del espíritu de la tierra. Hay una ardiente preocupación por estudiar el pasado, reflejada en la obra de los historiadores. Un afán por resolver el absentismo de los foros, por darle solución a los problemas jurídicos que surgen en el mundo campesino.

Entre el pazo, el claustro y la universidad compostelana se forma, en el siglo XVIII, una generación de historiadores, de eruditos, de jurisconsultos, de poetas, que dan realidad a la cultura gallega, que, como dice Otero Pedrayo[4], crean un «tiempo caluroso y fecundo, en el que Galicia dió todo lo que humanamente podía dar en las condiciones de su vida».

El Padre Martín Sarmiento

El benedictino fray Martín Sarmiento es, después del padre Feijóo, el mejor representante de la fértil erudición gallega del siglo XVIII. El propio autor del *Teatro Crítico* decía refiriéndose a él: «mi religión tiene un sujeto que en la edad de 35 años es un milagro de erudición... En cualquier materia que se toque da tan prontas, tan individuales noticias que no parece que se oyen de su boca sino que parece que se leen en los mismos autores de donde las bebió[5]». Esta enorme erudición fué proverbial en su siglo, sobre todo, por su originalidad, por el sentido vital que le dió a sus trabajos históricos.

El padre Sarmiento nació en Villafranca del Bierzo, el 9 de marzo de 1695, pero por sus ascendientes y por su obra es auténticamente gallego. A los cuatro meses se traslada con sus padres a Pontevedra. Estudia Humanidades en el convento de Lérez, y en 1710 viste el hábito benedictino en San Martín de Madrid. Profesa en 1711, y completa sus estudios en Hirache y en San Vicente de Salamanca. Enseña Teología en Celorio (Asturias) durante cinco años. Hace visitas a varios monasterios de la Orden, y viajes a Galicia en 1725, 1745 y en 1754, después de asistir al Capítulo General de Valladolid. En 1748 fué encargado por Fernando VI de idear los adornos del nuevo Palacio Real. Dotado de la misma humildad que el padre Feijóo, ostenta contra su voluntad los cargos de cronista de Indias, abad de Ripoll y cronista y general de su Orden. Muere en el convento de San Martín de Madrid, el 7 de diciembre de 1772.

La obra del Padre Sarmiento

Toda la vida del ilustre benedictino está informada por ardiente anhelo de saber. Ninguna preocupación de su tiempo se escapa a su pluma: la cosmografía, las matemáticas, la mineralogía, la botánica, la historia, la medicina, la filología, la literatura..., están presentes en sus escritos. En sus viajes colecciona

plantas, aves, piedras raras, observa las costumbres y toma nota del habla campesina.

Para los críticos el padre Sarmiento es un portento de erudición. Gayangos afirma que su obra sólo puede parangonarse con la del padre Feijóo. Para Cornide es siempre el «clarísimo Sarmiento». Menendez Pelayo [6] le juzga como «tipo perfecto de la antigua erudición monacal», como «varón extraordinariamente noticioso, e incansable y férreo en el trabajo de leer y de extractar».

El padre Sarmiento se pasó la vida escribiendo, pero no para el público, sino para recreo propio y de sus amigos. Él mismo testifica, en 1767, que sus originales suman más de 3.000 pliegos. Pero sólo publicó en vida los dos tomos de la *Disertación crítico-apologética del Teatro Crítico* [7], la *Aprobación* a la *Ilustración Apologética*, del padre Feijóo, un soneto al impugnador del *Teatro Crítico* [8]. Después de su muerte se publicaron bastantes de sus trabajos; otros quedan aun inéditos. A través de su *Vida y viajes literarios* [9], podemos seguir su producción cronológicamente.

Su constante preocupación de Galicia

A través de la obra del padre Sarmiento aflora constantemente su profundo amor a Galicia. En cada viaje que hace a las tierras del Noroeste busca el contacto con las gentes del campo, de la ciudad y de beiramar, investiga en los archivos, estudia filológicamente el idioma, siente la belleza del paisaje y busca en su tierra nuevos horizontes: «por mi sola curiosidad — dice — he atravesado todos cuantos arenales marítimos hay desde la boca del Miño hasta el cabo Ortegal; así del mar bravo como de las rías. Por el gozo conque transitaba se me imprimieron vivísimamente en la fantasía los vegetales que vi en ellos, además de las conchas que cogía de paso» [10].

Cuando escribe piensa en su tierra, aspira a que lleguen a muchos particulares curiosos de Galicia sus pliegos, «para que en virtud de sus noticias hagan sus experiencias, observaciones y reflexiones sin gastar dinero y que las apunta para instrucción de otros» [11].

La preocupación por la historia de Galicia se descubre en el *Nacimiento y crianza de San Fernando En Galicia* [12], *Curiosidades de Galicia*, *Vía III militar romana desde Braga a Astorga* [13], *La inscripción miliaria de la Limia*, *Una inscripción romana de un miliario de Almoiña, Salcedo (Pontevedra,) Origen del nombre y casa de San Julián de Samos* [14], *Discurso sobre la singularísima piedra negra del ara de Lugo* [15]..., y en una serie de datos recogidos en otros trabajos. «Más allá de los lindes canónicos de la Galicia provincia romana advirtió, como dice Otero Pedrayo [16], un temblor de orígenes, y supo colocar el castro, la aldea, la historia y la estética gallegos en el horizonte que les corresponden».

Le preocupó también el problema de los foros, y en 1762 escribió un tratado sobre el tema. Se ocupa de la educación de la juventud y se refiere abiertamente a la enseñanza de los niños gallegos, sosteniendo que los maestros deben ser de esta tierra, para que puedan enseñar a sus discípulos la lengua gallega con la amplitud debida, «pues con saber la lengua gallega con esta amplitud, entrarán como por su casa en la lengua castellana» [17].

Estudios filológicos y literarios

Esta preocupación del padre Sarmiento por Galicia está demostrada, sobre todo, en el estudio de su lengua. En su *Vida y viajes literarios* encontramos abundantes referencias a como se preocupó de recoger voces gallegas en sus

viajes, con las que compuso varios glosarios. En el viaje de 1754 a Pontevedra dice: «allí registré y leí muchos instrumentos antiguos de los archivos, para fijar el fondo de la lengua gallega». Escribe con detalle sobre los nombres Samos, Cigarrosa, sobre elementos etimológicos, sobre la voz «mixiriqueiro». La *Recopilación de muchas palabras, voces y frases de lengua gallega* se publicó en Pontevedra a mediados del siglo XIX [18]. Pero las dos obras fundamentales en este aspecto son el *Estudio sobre el origen y formación de la lengua gallega* [19] y el *Onomástico etimológico de la lengua gallega*, actualmente en prensa en la Editorial Galaxia, con un estudio de Piel y notas de Millán González-Pardo.

Al estudiar el origen del gallego en la carta dirigida al jesuita padre Esteban Terreros, fechada en Pontevedra, el 6 de marzo de 1755, el padre Sarmiento trata dos extremos, con su claro juicio peculiar: la historia y formación del gallego y el modo como debiera escribirse su diccionario. El gallego fué empleado en documentos públicos hasta el tiempo de Carlos V y al cotejar estos documentos con el habla de su época nota que «es insensible la diferencia». Para Sarmiento, el gallego es el latín deformado que asimiló voces griegas, célticas, suevas y góticas para los nombres geográficos; descubre también la asimilación de vocablos franceses durante el gobierno de Ramón de Borgoña, y sostiene que la lengua portuguesa pura no es otra cosa que la extensión de la gallega que después se cargó de voces forasteras, moriscas, africanas, orientales, brasileñas...

Referencias documentales al gallego las encontramos igualmente en sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* [20]. Pero esta obra tiene importancia sobre todo por el estudio de la literatura medieval. Abundan en sus páginas disgresiones sobre la historia general, lingüística y preceptiva. A partir del capítulo III estudia el problema literario: analiza la *Carta e Proemio* de Santillana, intuye la importancia de la literatura gallega; se ocupa de los romances, la Crónica del Cid, el mester de Clerecía, Juan Manuel, los poetas de los Cancioneros, Villena, Mena, los poetas catalanes.

El carácter noticioso del libro es indudable, por eso para Díaz Plaja [21] significa un enorme avance de la historiografía literaria». Y Menéndez Pelayo hace notar que hay en la obra del padre Sarmiento «adivinaciones históricas verdaderamente asombrosas, v.g. la del influjo del elemento gallego en la primitiva poesía española, influencia malamente negada por Tomás Antonio Sánchez, y puesta hoy fuera de toda duda por el hallazgo de los maravillosos Cancioneros de Roma» [22].

Después de su muerte se publicaron otros trabajos de tema literario del ilustre benedictino. En el «Semanario Erudito» de Valladolid aparecieron el *Catálogo de algunos libros curiosos y selectos, para la librería de algún particular* y *Reflexiones literarias para una biblioteca Real y para otras bibliotecas públicas* [23]. Escribió también el *Juicio sobre las obras del Arcipreste de Hita* [24]. Trabajó además sobre la *Biblioteca Oriental*, de Herbelot y la *Biblioteca rabínica*, de Bartolocio y sobre los códices arábigos y góticos.

Trabajos geográficos

La preocupación del padre Sarmiento de anotar todo lo notable que veía en sus viajes quedó reflejada en centenares de folios inéditos. Son muchos sus trabajos de interés geográfico. Entre ellos debemos destacar: *Problema chorográfico de Galicia*, *Castellanos en Orense*, sobre un pueblo llamado Castilla que le hace suponer que en las tierras orensanas hubo condes antes que en la meseta [25]. En una monografía rica en erudición, titulada *El verdadero Miño y el municipio de Lais*, sostiene que el río llamado antiguamente Minium era el Sil y que Lais estaba sobre este mismo río, en el lugar hoy llamado San Pedro de Alais. Es-

tudia las etimologías de Valdeorras, de su puente Cigarrosa, y la de San Martín de Sacabois, tratando de demostrar que este nombre es el de un lugar situado a dos leguas de Montederramo.

Pontevedra es una de las ciudades que más atraen al padre Sarmiento. Entre los trabajos que le dedica podemos citar: la carta al padre Rábago, *El río Lérez, Elogio de Pontevedra, Jornaditas de Poyo, Pesquería de Pontevedra, Antigüedades de Pontevedra* y la carta *Sobre el derribo de San Bartolomé el Viejo* [26] y *Descripción física y civil de la villa de Pontevedra y su jurisdicción* [27].

Sus viajes llevaron a preocuparle de los caminos y de sus incomodidades. Por eso presentó al conde de Aranda un informe *Sobre los caminos reales de toda España* y escribió sobre un camino real desde Pontevedra a *Sanabria y Castilla, por Ribadavia.*

El Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos publicó, en 1949, el *Viaje a Galicia en 1754-55* [28]. Recoge esta obra los nombres de lugares, montes, arroyos y ventas, algunos hoy olvidades o que se alteraron con el tiempo, por lo que devuelve formas vernáculas que fueron deformadas por una castellanización a veces arbitraria. Abarca este itinerario desde su partida de Madrid hasta su vuelta; desde Pontevedra visita algunos puertos, recorre las rías de Marín, Arosa y Noya y regresa por Padrón y Caldas; y en otra excursión visita Puentedeume, Ferrol y San Andrés de Teixido.

Estudios de Historia Natural

El padre Sarmiento se esfuerza también en despertar en Galicia el interés por la botánica. Él mismo dice que su afición para escribir la aplicó «más de veras a observar los objetos de la Historia Natural que Dios ha criado en los países y mares de Galicia» [29]. Y así se suceden sus estudios de botánica: *Sobre la vetula o bidueiro* [30], en donde examina los distintos nombres del abedul, los lugares donde crece y usos económicos; los *Vegetales kali, sosa y barrilla* [31], con indicación de las comarcas gallegas en donde se crían; *La planta seixebra* [32], tan abundante en Pontevedra y llamada por Linneo «Teucrium», nombre del fundador legendario de la ciudad; *La grama olorosa*, también pontevedresa.

Según Colmeiro compuso también una *Historia natural de Galicia.* Pero el trabajo más difundido es la *Disertación sobre las eficaces virtudes y uso de la carqueixa*, escrita con motivo de haber declamado un médico contra esta planta que no conocía por sus virtudes curativas, y que alcanzó seis ediciones sucesivas a finales del siglo XVIII [33].

Dentro de esta afición están también sus trabajos *Las pizarras arborizadas de Mondoñedo, El lobo cerval, La púrpura y grana de los antiguos y los modernos, Pensamientos crítico-botánicos...*

El móvil que induce al sabio benedictino a escribir todos estos trabajos es su aplicación práctica. Le preocupa la instrucción y el progreso del país. Y con este propósito están escritos también la *Carta sobre las industrias que podían establecerse en Galicia, Sobre los atunes y almadrabas* y *El cerco de las sardinas en Pontevedra.*

Obra poética

Nos quedan también algunos escarceos poéticos del padre Sarmiento. Él mismo nos dice que con las numerosas voces gallegas recogidas en su viaje a Galicia, en 1745, escribió «un *Coloquio* entre dos niños y dos niñas» y «sin salir del asonante eo, formé sin trabajo 1.200 coplillas gallegas, pueriles». Afirma que hay erudición en sus versos, pero que procura guardar la propiedad con todo rigor en las frases, voces y comparaciones» [34].

Estas coplas del *Coloquio* son sin duda las que, con el seudónimo de Antón de Domayo, se publican al final del tomo de poesías del padre Feijóo, bajo el epígrafe de «O tio Marcos da Portela»[35]. Tienen estas coplas un interés idiomático extraordinario, pues recogen nombres de mariscos, animales, útiles de labranza, producciones, instrumentos músicos, vestimenta, onomásticos y topónimos.

José Andrés Cornide

Otro de los autores que mantuvo el predominio de la erudición gallega fué José Andrés Cornide y Saavedra. Cornide nació en La Coruña, el 25 de abril de 1734. Estudió Humanidades en Santiago y comenzó la carrera de Derecho, pero la abandonó para dedicarse a la investigación histórica. Fué regidor perpetuo de su ciudad natal, uno de los fundadores de la Academia de Agricultura y de la Sociedad Económica de Santiago, y de otras organizaciones gallegas. En 1775, fué nombrado por Carlos III uno de los directores del Montepío de Pescadores. Desde su nombramiento de académico de la Historia, en 1792, desempeñó una serie de misiones encomendadas por esta corporación, y en 1802 fué elegido su secretario perpetuo, por jubilación del catalán Capmany. Murió en Madrid, el 22 de febrero de 1805.

La obra de Cornide

La obra de Cornide tiene una importancia extraordinaria para conocer la Historia y el desenvolvimiento económico de Galicia en el siglo XVIII. Sus trabajos, la mayor parte inéditos, se caracterizan por su equilibrio, por su espíritu de observación, por la meticulosidad en los detalles.

En 1788, publicó el *Ensayo para una historia de los peces*[36]. En el discurso preliminar describe la costa de Galicia, y da una idea general de los más conocidos sistemas de ictiología; se ocupa seguidamente de las setenta especies de pescados y de otras setenta de cetáceos, señalando los usos que se dan en Galicia a cada uno, los parajes donde se encuentran y las indicaciones culinarias convenientes. Al final del ensayo incluye el *Tratado de diversas pescas, redes y aparejos con que se practican*, lleno de curiosas noticias sobre la pesca con anzuelo, las redes en general, los cercos, traiñas, rapetas, tramallos, nasas, xeito... El libro tiene además un interés idiomático, porque el autor da los nombres latinos, castellanos y las variadas denominaciones en gallego de las distintas especies. En 1774, ya había publicado la *Memoria sobre la pesca de la Sardina en las costas de Galicia*.

De interés económico son también sus documentadas memorias y sus informes. En la *Memoria sobre la «orchilla»* demuestra que esta planta, que suministra la materia colorante purpúrea, se encuentra en Galicia en la parte costera de Santa Marta y Tuy[37]. La *Memoria sobre las minas de Galicia* es un trabajo erudito, con abundancia de citas de escritores clásicos y noticias especiales sobre las minas de estaño de Monterrey y las de cobre del Seixo; y en otra memoria trata en particular del yacimiento de carbón de Puentes de García Rodríguez[38].

Libros de viajes

Cornide trazó una serie de rutas literarias a través de Galicia. Sus reseñas de viajes, la mayor parte inéditas, merecen su publicación por los datos que aportan. En el *Viaje de Santiago a Curcubión* se recogen una serie de referencias

a monumentos; en el *Viaje de Villafranca a Santiago*, hace anotaciones sobre industria y agricultura; en el *Viaje de Puentedeume a Villalba* hace escala en el monasterio de Caaveiro, y el *Itinerario de Galicia* reúne sucintas noticias del trayecto de Madrid a Vigo [39].

Alrededor de 1767, Cornide hace un viaje de La Coruña a la Corte. Don Paulino Pedret Casado publicó la parte referente a Galicia de este viaje [40], lleno de datos interesantes. Comienza el día 20 de noviembre y sus primeras etapas son Soñeiro, Corbelle, Mellid; cruza el río Ulla y pasa a la sombra del viejo castillo de Pambre. Por caminos embarrados, atraviesa el despoblado Leboreiro, bordea la ladera del Faro, atraviesa las tierras de Monterroso y Taboada. A través de una comarca de valles y viñedos, llega al Miño, famoso por sus anguilas, por sus salmones y lampreas, por sus «delicadas y grandes truchas».

En Orense, Cornide admira los diez arcos del puente, el Santo Cristo y las Burgas y deja constancia de que éstas servían entonces para reparar la carestía de leña para los vecinos, pues «se usan de su calor para preparar la comida». Después de cruzar las viñas y las huertas orensanas, nos describe la villa de Allariz, con sus murallas y sus conventos. Contempla más tarde la Limia, regada por «el verdadero Lethes o río del olvido», y describe por último su viaje hasta La Gudiña, y el cruce del puerto de La Canda, por una senda con media vara de nieve.

Tampoco faltan los trabajos meramente geográficos, los mapas de los obispados de Orense, Mondoñedo y Tuy, el mapa de la provincia de La Coruña y parte de la de Betanzos y el *Mapa del Reino de Galicia* [41], con la división de las siete provincias, los monasterios, iglesias parroquiales, plazas fortificadas, aldeas, caminos, lugares de feria, etc. También dejó una serie de papeletas inéditas para el *Diccionario geográfico de Galicia;* y *De los límites generales de Galicia*, sobre las demarcaciones naturales y civiles, de la extensión y los pueblos contenidos en cada uno de los conventos jurídicos y la *Descripción de la costa de los tres conventos jurídicos de Galicia.*

Estudios históricos

Cornide trató también temas históricos. Es de sumo interés la monografía titulada *Las Casiterides o islas del estaño*, disertación crítica en la que procura probar que las islas del estaño no son las Sorlingas, como pretende Guillermo Cambden, sino las de la costa occidental del reino de Galicia. Este trabajo, publicado en Madrid en 1790, es muy erudito, pero obedece a un criterio algo apasionado.

También redactó las *Investigaciones sobre la fundación y fábrica de la Torre de Hércules*, cuando el Ministerio de Marina encargó a la Academia la redacción de las inscripciones que habían de colocarse en la torre, cuya reparación se estaba efectuando. Contiene igualmente valiosas noticias, sobre las vías romanas de toda España el *Comentario al Itinerario de Antonino.*

En la *Disertación geográfico-histórica*, presentada en la Academia de la Historia, estudia el antiguo asiento de la ciudad Límica, que el autor localiza en la feligresía de Mocelo da Pena, en La Limia.

Respondiendo a una pregunta de Godoy, el historiador coruñés redactó un informe sobre la educación de la juventud en Galicia, luminosa descripción del estado cultural de nuestra tierra a fines del XVIII [42].

Y fuera de la temática gallega, Cornide escribió una serie de trabajos interesantes de asunto histórico y geográfico, como *Papeletas geográficas de algunos pueblos de España*, *Descripción histórica del Pirineo*, *Noticias sobre minas de España*, *Ensayo de una descripción física de España*, *Viajes a los alrededores*

de Madrid. Memoria sobre las antigüedades de Cabeza de Griego. Carta sobre el sitio en que estuvo Munda...

Cornide también cultivó la poesía. En unas décimas en gallego describe las fiestas celebradas en Sada, en 1761, para celebrar el cumpleaños de Carlos III. Esta composición fué censurada por su estilo y su autor se defendió con una décima en gallego y unas seguidillas en castellano. Escribió también un romance en castellano y un soneto en gallego, glosados por Murguía [43].

HISTORIADORES

Aparte de la aportación histórica que significa, en una serie de aspectos, la obra del padre Sarmiento y de Cornide, contamos con una serie de historiadores que nos dejaron fuentes aprovechables para el estudio del pasado de Galicia. Merecen citarse Huerta, Riobóo, Muñoz de la Cueva, el padre Sobreira. Muchas de sus monografías se conservan aún inéditas, pero de todas formas, el interés por los temas de la tierra y por su acontecer vital a través de los siglos queda en sus páginas, aunque, hay que decirlo también, a veces sin la crítica rigurosa y sensata que encontramos siempre en Feijóo, Sarmiento y Cornide.

Francisco Javier de la HUERTA Y VEGA, aunque, según Riobóo, nació en Alcalá, encaja dentro de la producción histórica gallega, además de ser oriundo de Orense, por su formación y por el contenido de su obra.

Huerta fué párroco de Santa María Salomé de Santiago, juez eclesiástico de la ciudad y arzobispado, visitador y cronista general del reino de Galicia. Estuvo preso en Mondoñedo por orden del obispo, sin que se sepan los motivos.

Riobóo le atribuye un *Informe jurídico en nombre del clero secular del Arzobispado.* Pero su obra más importante se titula *Anales del Reino de Galicia*, impresa en Santiago en 1733-36. En el prólogo, Huerta desprecia los falsos cronicones y sus fabulosos relatos, pero a través de la obra admite algunas narraciones fantásticas que procura confirmar con testimonios de historiadores sospechosos. Muchas de sus noticias referentes a Galicia las toma de los cronicones de Dextro y Máximo, pero expuestas con una erudición abrumadora que no logra convencer. Indudablemente en la historia eclesiástica de los primeros siglos hay algo aprovechable, pero se necesita un criterio formado para su lectura [44].

Comienzan los *Anales* con una descripción de Galicia. Relatan luego las victorias de Viriato, la venida de Bruto a España, la guerra de Sertorio, la participación de los gallegos en la lucha entre César y Pompeyo; la venida del Apóstol Santiago a España, la predicación y la traslación de su cuerpo. Después de analizar la situación de Galicia durante el Imperio, estudia la figura de Prisciliano, las invasiones de los bárbaros, los reyes suevos. Y en el tomo segundo trata del reino visigodo hasta la invasión árabe, de las fundaciones y restauración de monasterios, de la reconquista hasta Ordoño I.

Se dedica igualmente al estudio del pasado de Galicia, Antonio RIOBÓO Y SEIJAS. Riobóo nació en Santiago, en 1685, y murió en la misma ciudad, en 1763. Fué colegial de San Jerónimo, graduado en ambos Derechos y canónigo; en 1748 fué nombrado miembro honorario de la Academia de la Historia. Muchas de sus obras quedaron manuscritas, como la *Descripción geográfica y topográfica del reino de Galicia;* la *Descripción chorográfica y topográfica antigua del reino de Galicia*, desde su primera población, hasta el tiempo que la invadieron los suevos; la *Historia de Galicia ilustrada*, que trata de la historia regional, de la predicación del Apóstol, la serie de sus monarcas suevos y la reconquista hasta Alfonso el Casto; la *Tabla cronológica de los emperadores romanos, reyes suevos*

y de León y Castilla que dominaron en Galicia; el *Catálogo de varones ilustres del reino*, sobre todo de los hombres que siguieron la milicia y de los prelados; y la *Disertación apologética de la verdadera historia de España* [45]. Reunió también antigüedades, inscripciones y epitafios de obispos de varios puntos de Galicia. Pero la obra más conocida de Riobóo es *La barca más prodigiosa*, publicada en 1728, poema historial sagrado sobre la invención y milagros de la Virgen de la Barca, en 318 octavas reales, sobre las razones históricas en que se apoya la tradición de la aparición de Nuestra Señora al Apóstol en el puerto de Mugía y su navegación en la barca de piedra.

También el padre Juan SOBREIRA SALGADO dejó inédita su obra. El padre Sobreira nació en Santa María de Beade, en 1745; ingresó en la Orden benedictina; se dedicó desde joven a la investigación y por sus trabajos fué elegido correspondiente de la Academia de la Historia. Murió en Madrid, a principios del siglo XIX, en 1805. En su *Nomenclator*, inédito, clasifica por provincias las ciudades, villas, lugares y aldeas de Galicia. En *Galicia ilustre* enumera las dignidades y personas que disfrutan de la prerrogativa de nombrar jueces en las jurisdicciones. El mismo padre Sobreira cita entre sus obras la *Galicia territorial* y la *Galicia eclesiástica*. Copió innumerables inscripciones que se conservan en un grueso tomo de la Academia de Historia; tampoco llegó a publicarse su *Glosario general de la lengua gallega*, sus papeles geográficos y su colección de refranes y cantares.

Tiene importancia por su aportación documental la obra del obispo orensano JUAN MUÑOZ DE LA CUEVA, titulada *Memorias históricas de la Santa Iglesia Catedral de Orense*, aparecida en Madrid, en 1726 [46]. Tiene algunos errores, derivados de Gándara; pero sabe mantenerse dentro de una prudente reserva, cuando trata de sucesos que no puede probar plenamente.

Alcanzó una fama inmerecida la obra del padre PASCASIO FERNÁNDEZ DE SEGUÍN [47], *Galicia. Reino de Cristo Sacramentado*, publicada dos veces en Méjico, en 1750 y reimpresa en La Habana en 1847, pero su contenido es — como dice el padre Atanasio López [48] — exageradísimo en las alabanzas y está plagada de errores históricos. Los escritores serios no deben acudir a ella para nada.

El benedictino padre PABLO RODRÍGUEZ escribió una refutación a Masdeu titulada *Diploma de Ramiro I* [49] y dejó inéditas varias obras de interés histórico, registradas por Villa-Amil, como *Disertación acerca de las antigüedades de Galicia, Disertación céltica, Documentos importantes para la historia eclesiástica de Galicia...*

El franciscano compostelano JACOBO DE CASTRO publicó en 1722-27 el *Árbol cronológico de la Santa provincia de Santiago*, obra de gran valor para la historia de Galicia.

Se dedicó también a estudios históricos IGNACIO AVALLE Y PATIÑO, que trabajó en unas *Memorias Históricas del Reino de Galicia* y en un *Nobiliario del antiguo Reino de Galicia* [50].

En otro aspecto, no podemos olvidar al jesuíta padre JOSÉ QUIROGA que realizó varias exploraciones por tierras sudamericanas y escribió la *Relación diario del viaje a la costa de los patagones* [51], y *Descripción del río Paraguay* [52].

También el franciscano MATEO MÉNDEZ dejó dos *Diarios* detallados de sus exploraciones entre los indios del río Apurimas y de las montañas de Guamanga [53].

Tiene interés igualmente el *Diario* de su viaje a la costa americana del famoso marino Francisco Mourelle de Rúa, autor también de la *Noticia de la navegación de la fragata «Princesa»* [54].

Contamos también en el siglo XVIII con una magnífica fuente para el estudio geográfico de la mayor parte de la provincia de Orense: la *Descripción de los Estados de la casa de Monterrey en Galicia*. Su autor, don PEDRO GONZÁLEZ DE

Ulloa, nació en San Martín de Porqueira; estudió la carrera eclesiástica, y en el año 1742 fué propuesto por el conde de Monterrey para regir Santa María de Perrelos; más tarde fué párroco de Santa María de Cobelas, donde redactó su obra, en 1777. Murió el 2 de diciembre de 1790. El Instituto Padre Sarmiento publicó en 1950 una transcripción de los Estados de Monterrey, hecha por José Ramón y Fernández Oxea, a base de un manuscrito del archivo de la casa de Alba. Tiene un interés indudable esta obra para el estudio geográfico e histórico de los Estados de Monterrey, con una descripción minuciosa de todas las parroquias de sus jurisdicciones.

En estos estudios de la población de Galicia, puede recordarse la obra anónima de José de Guevara y Vasconcelos: *Pueblos del Arzobispado de Santiago*, en tres tomos, y sendos tomos dedicados a los pueblos de los obispados de Lugo, Tuy y Mondoñedo.

En los estudios económicos destaca la obra de José Lucas Labrada, *Descripción del Reino de Galicia*, publicada en Ferrol en 1804. Su afición a los temas económicos le llevó a la traducción de la obra del marqués de Belloni, *Disertación sobre la naturaleza y utilidades del comercio*, aparecida en Santiago en 1788.

Diversos aspectos económicos de Galicia, están estudiados por el agrónomo orensano Vicente del Seixo, en las *Lecciones prácticas de Agricultura y Economía*, en cinco tomos, publicada en Madrid, 1792-95, y una serie de tratados sobre las colmenas y ganadería.

A los estudios biográficos se dedicó el coruñés Jose Pardiñas y Villalobos [55], autor de una obra en dos volúmenes titulada *Gallegos ilustres en armas, y del Breve compendio de los varones ilustres de Galicia*, libro compuesto entre 1772 y 1778, valiosa aportación para el estudio de la literatura gallega, editado por Martínez Salazar en 1878. También recopiló una colección de más de seis mil refranes.

JURISCONSULTOS

En el campo del derecho privado, Galicia cuenta con figuras relevantes en el siglo XVIII que contribuyeron de una manera eficiente a fijar las bases de nuestra ciencia jurídica. Estudiaré, como ejemplos, a Herbella de Puga, el doctor Castro, Álvarez de Neira y Febrero.

La personalidad del Dr. don Juan Francisco de Castro

El doctor don Juan Francisco de Castro es un crítico sabio y agudísimo, un expositor ordenado y un gran erudito, que, en algunos aspectos, podemos comparar con el padre Feijóo.

Nació el doctor Castro en Lugo, el 25 de febrero de 1721. Estudió Teología y Derecho en Santiago y obtuvo el grado de Licenciado y Doctor en Ávila. En 1749 aparece como párroco de San Pedro de Losón y su anejo Santiago de Fontao, en el ayuntamiento de Lalín. A finales de 1767, se posesiona de una canonjía en la catedral lucense, y diez años más tarde, el obispo fray Francisco de Armañá le eleva a la dignidad de arcediano de Dozón y le nombra provisor y vicario general del Obispado. Fué también abogado de la Real Audiencia de Galicia. En todos estos cargos dejo fama de hombre efectivo y de gran caridad con el prójimo. Ganado por el espíritu progresista de la época, preside e impulsa

la vida de la Sociedad de Amigos del País, desde 1784, e instala una industria de alfarería en el barrio del Pájaro, que todavía en 1878 tenía vida floreciente. Murió a los 69 años de edad, en 1790.

Sus «Discursos críticos sobre las leyes»

El doctor Castro pertenece a la corriente española contraria al estudio del Derecho Romano en nuestras Universidades y defensora de un cuerpo metódico del Derecho Español.

Su obra fundamental es la titulada *Discursos críticos sobre las leyes y sus intérpretes, en que se demuestra la incertidumbre de éstos y la necesidad de un nuevo y metódico cuerpo de Derecho, para la recta administración de Justicia*. Se publicó en Madrid, en dos tomos, en 1765, y en 1770 le añadió un tercer tomo, *Paradojas sobre la nobleza y mérito para fundar mayorazgos*.

El propio autor explica el propósito de esta obra, diciendo que había dedicado los «más hermosos años al estudio de la jurisprudencia y su práctica» y por eso se halla en condiciones de «sentir los desórdenes que causa en la república el desconcierto que hay en este estudio y práctica». Por tanto idea un nuevo método de Jurisprudencia en que «por principios universales relacionados y determinaciones de las leyes en general bajaba a la decisión de los casos particulares». Y añade que lo que pretende formar es un metódico cuerpo de Derecho que una en un verdadero sistema todo el Derecho español, constituyendo seguros principios, de donde, como de fuentes, corran como arroyos las leyes, para fecundar en Justicia todo el dilatado campo de la Monarquía».

El doctor Castro es — según dice don Paulino Pedret Casado [56] — «un conocedor minucioso y profundo de las costumbres y corruptelas de nuestras curias del siglo XVIII, jurista de pensamiento sensato y de expresión exacta y clara, eruditísimo en textos legales y en literatura jurídica». Admiraba al canonista del XVII cardenal Juan de Luca y cita con frecuencia al pontevedrés Juan García de Saavedra y al regalista coruñés Salgado de Somoza.

La doctrina jurídica del doctor Castro y los comentarios que pone a las diversas cuestiones que plantea, están, como dice Ogando Vázquez [57], abundantemente referidas a la existencia de casos reales y prácticos, que de uno o de otro modo «pasaron a mi vista», con lo cual su obra cobra una vibración humana insospechada».

La erudición de «Dios, y la Naturaleza»

En 1780 se publicó en Madrid la segunda obra del doctor Castro. Se titulaba *Dios, y la Naturaleza* y es un compendio histórico, natural y político del Universo [58]. En la dedicatoria al lector manifiesta que fué siempre su amado objeto «la contemplación de la Naturaleza y maravillosos enlaces en sus procedimientos, y la historia del mundo singularmente la del corazón humano.»

La obra tiene un valor enciclopédico; está dividida en discursos, lo mismo que el *Teatro Crítico*, y en cada discurso con una limpidez de estilo sorprendente, estudia y desenvuelve con una hábil argumentación variados temas: la existencia de Dios, el ateísmo, la Divinidad y sus atributos, la idea de Dios en el gentilismo, el politeísmo, las formas de gobierno en Grecia y Roma,el pensamiento de los filósofos griegos y latinos, la mitología de los pueblos antiguos.

Dios, y la Naturaleza es una obra de gran erudición, llena de aciertos, que nos hace pensar en la influencia del padre Feijóo y que, en algunos aspectos, puede compararse al *Teatro Crítico*.

Herbella de Puga

Dentro de la ciencia jurídica gallega, destaca, por su autoridad indiscutible, la obra de don Bernardo Herbella de Puga, porque nos muestra las peculiaridades y la personalidad del Derecho procesal del Reino de Galicia.

Herbella de Puga nació en Manzaneda de Trives (Orense), el 12 de abril de 1735, y murió en Betanzos, el 13 de octubre de 1807. Se desconocen pormenores de sus estudios, pero el magistrado don Manuel Taboada Roca [59], supone que cursó la carrera de Leyes en Santiago, apoyándose en sus relaciones posteriores con la Universidad compostelana. Ya licenciado, se estableció en La Coruña, en donde alcanzó importantes cargos: Fiscal de Penas de Cámara e Intendencia, Relator de la Real Audiencia de Galicia: en 1796 fué nombrado Alcalde del Crimen, y en 1798 se titula además del Consejo de S. M., Asesor titular del Real Consulado y Fiscal del Ramo Real de Hacienda... Como Relator, actuó en la famosa causa sobre el asesinato del marqués de Valladares, ocurrido en Chantada en 1757 y atribuído a la esposa e hijos de la víctima.

La obra fundamental de Puga es el *Derecho práctico y estilos de la Real Audiencia de Galicia*, publicada en 1768 [60], y reimpresa en Santiago en 1844. Es el primero que defiende por escrito las prácticas de dicha Audiencia, según él mismo nos refiere, y nos demuestra como Galicia tiene un Derecho específico, con estilos y prácticas «congruentes a las circunstancias del reyno y sus habitantes». Destaca los principales medios procesales, entre ellos el «recurso de real auto ordinario», también llamado «Carta real o decreto gallego», usado desde tiempo inmemorial en la merindad. En materia civil, justifica la costumbre contra ley, porque puede acontecer, que la ley universal no tenga congruencia o conveniencia con las costumbres y circunstancias de todas las gentes, porque comprenda varias provincias o reynos, que tengan sus oportunos connaturales modos de vivir en un punto de buen gobierno o que le sea contraria la ley...»

Desapareció parte del valor práctico de esta obra, pero es una fuente de vida jurídica y social del país, sobre la que proporciona interesantes noticias. El señor Tojo Pérez [61], afirma que el libro de Herbella debe estimarse por su extremado mérito «como exposición del Derecho Procesal usado en Galicia, hasta el primer tercio del siglo XIX, desde la fundación de su Audiencia».

Herbella de Puga publicó también un *Memorial ajustado de la causa... ...sobre la violenta muerte de Don Benito Alonso Enríquez* [62], y el *Discurso sobre la la necesidad de que se establezcan corrigimientos en Galicia* [63]. Escribió además *Genealogía analítica de los antiguos régulos de Galicia*, que se conserva manuscrita en la Real Academia de la Historia.

Álvarez de Neira

Relacionado con Herbella de Puga, hay que estudiar a Vicente Álvarez de Neira, por su brillante intervención en la causa de la muerte violenta del marqués de Valladares.

Álvarez de Neira nació en Neira de Jusá (Lugo), el 27 de noviembre de 1717. Estudió en la Facultad de Cánones de la Universidad de Santiago. En 1740 se recibió de abogado en la Audiencia de La Coruña. Fué uno de los más activos promotores de la fundación del Colegio de Abogados de la Real Audiencia de La Coruña. Actuó durante mucho tiempo al servicio de la Junta del Reino. También intervino decisivamente en la cuestión de los foros. En 1775 fué nombrado archivero del Archivo del reino de Galicia, al frente del cual realizó una magnífica labor [64]. Murió en La Coruña, el año 1784.

La obra importante de Álvarez de Neira es la *Defensa de la inocencia, repulsa de la calumnia, manifestación de la verdad* [65]. Esta pieza forense «puede tomarse — como dice Taboada Roca [66] — como modelo de las de su género, en aquella época. Magnífica de fondo y de sistematización, con profusión de citas de oradores, filosófos y juristas, como entonces era costumbre en los trabajos análogos». Además, su lenguaje es fluido y correcto, sin acritudes para quienes no compartían sus puntos de vista.

José Febrero

La obra clásica como resumen de la ciencia notarial es la *Librería de escribanos*, o *Instrucción Jurídica teórico-práctica de principiantes*, de José Febrero.

Febrero, nacido en Mondoñedo hacia 1733, estuvo seguramente al servicio del conde de Campomanes; fué agente de negocios de los Reales Consejos y notario real. Murió en Madrid, el 8 de septiembre de 1790.

Su obra, publicada en Madrid en siete volúmenes [67], trata de los testamentos y contratos, de los juicios de inventario y partición de bienes de difuntos, de prelación de acreedores, etc. La obra de Febrero es realmente clásica como resumen de la ciencia notarial; y fué refundida y reformada muchas veces hasta mediados del siglo XIX.

FILÓSOFOS

El Padre Luis Losada

Menéndez Pelayo [68], al hablar del agotamiento de la Escolástica en el siglo XVIII, afirma que sólo puede exceptuarse el padre Luis Losada por las novedades que introduce en la Física y por su buen sentido al tratar de materias psicológicas y metafísicas.

Este padre Luis Losada y Quiroga es gallego, pero de formación preferentemente salmantina. Nació en La Ermida (Quiroga), en 1681. Del ambiente campesino gallego pasó a la ciudad de Salamanca para estudiar en la Universidad; pero a los dieciséis años entró en el noviciado de la compañía de Jesús. Completó sus estudios en Villagarcía de Campos, Santiago y Salamanca. Fué profesor de Filosofía, Teología y Sagradas Escrituras en el real colegio de Salamanca, distinguiéndose por su profunda cultura y su método de enseñanza. Murió en la ciudad salmantina, el 27 de febrero de 1748.

El padre Losada fué maestro e inspirador del padre Isla. Fué celebrado por Feijóo y Jovellanos. Por su gran modestia sólo puso su nombre al frente del *Curso filosófico*. El padre Yebra [69], enjuicia al escritor gallego como filósofo consumado, teólogo perfecto y abogado sapientísimo. La obra más importante de Losada y Quiroga es el *Curso filosófico* [70], publicado en Salamanca en 1724, 30 y 35, cada uno de sus tres tomos. Sigue el plan de la filosofía aristotélica y está dividida en cuatro partes: Lógica, Física, Animística y Metafísica. Influyen decisivamente en su doctrina, Santo Tomás y el padre Suárez; conocía además, los Padres de la Iglesia y la filosofía moderna de Bacón, Descartes, Leibnitz y Maignán. Pero a pesar de estas influencias, Luis Losada pone un sello propio en su obra y tiene independencia de juicio en muchas cuestiones fundamentales. En su Animística, nos ofrece buenos modelos de análisis de fenómenos de conciencia y acertadas observaciones sobre las funciones del hábito. Sus conoci-

mientos de la filosofía moderna se descubren en la *Disertación preliminar de la Física:* el padre Feijóo reconoce el mérito de este tratado porque abre las páginas de su libro a las ideas extranjeras y campea en toda ella «el método, la agudeza, la claridad, la fuerza, la solidez» [71].

El *Curso filosófico* mereció los elogios de la crítica de todas las épocas; en nuestro siglo se ha adoptado como texto de algunos colegios de Jesuítas, pero no llegó a las generaciones jóvenes por estar escrita en latín. Las restantes obras del padre Losada están escritas en castellano. Con el pseudónimo de «Un ingenio de Salamanca», publicó *La juventud triunfante*. Escribió defensas en prosa y verso de los jesuítas; *Letras apologéticas* en favor de los Bolandistas y cartas en defensa de los compañeros de religión. Cultivó la poesía de carácter satírico; y el padre Rodríguez Cabrero [72] dice que posiblemente se debe a su pluma la *Sátira contra los malos escritores*, firmada con el pseudónimo de Jorge Pitillas, publicada en el «Diario de los literatos» y atribuída a José Gerardo Hervás.

Cultiva también la filosofía el benedictino padre Ambrosio Alonso, natural de Beade, abad del colegio de Alcalá y general reformador y cronista de la Orden. Publicó *Viaje al mundo de Descartes*, y dejó inéditos *El catálogo de los abades de Carracedo*, *Apuntes sobre los monasterios de monjes y monjas de la orden* y *Descripción de la comarca del Bierzo*.

Tuvo fama como filósofo y teólogo, y mereció el aprecio del Papa Benedicto XIV, el franciscano ANTONIO BARROS, nacido en la comarca de Padrón; desempeñó varias cátedras y fué provincial y procurador general de su Orden. Murió en Nápoles, en 1755. En Roma, publicó en 1754, por encargo de su Orden, las obras revisadas de Duns Escoto, en cinco volúmenes.

Comentó también la obra de Escoto el franciscano, BUENAVENTURA TELLADO en las obras *Teología Moral* y *Trutina Metaphísico-Theológica ad mentem Venerábilis Subtilisque Doctoris Scoti* [73]. El padre Tellado, nacido en Río Frío, diócesis de Tuy, en 1686, publicó, además, una obra de extraordinario éxito titulada *Nuevo manojito de flores*, que alcanzó quince ediciones, la última en Madrid, en 1860.

Ascéticos y místicos

En el siglo XVIII contamos en Galicia con un grupo de ascéticos que producen una obra equilibrada, sin grandes valores literarios y con escasas influencias posteriores. Podemos citar, además del fraile Buenaventura Tellado, del que ya hablamos, a Miguel de la Madre de Dios, fallecido en 1807, autor de *Disposiciones para confesar y ayudar a bien morir*. Fray Jacinto de RIBERA, agustino, natural de Ribadavia, misionero en Filipinas y autor de *Luz de verdades cristianas*. Fray Francisco PICÓ, muerto en Filipinas, en 1775, autor de tres tomos de *Asuntos místicos*.

Pero destaca, principalmente por el contenido doctrinal de su obra, la venerable María Antonia de Jesús.

El «Edificio espiritual» de la Madre María Antonia de Jesús

La mejor producción de la mística del siglo XVIII es el *Edificio espiritual* de la Monjita de Penedo. Su autora, la madre MARÍA ANTONIA DE JESÚS, nació en la aldea del Penedo, parroquia de Cuntis (Pontevedra), el 6 de octubre de 1700. Estuvo casada y con dos hijos, pero por dispensa entró en religión a los 33 años, en las Carmelitas descalzas, y en 1753 fundó el convento del Carmen de Santiago. Murió en la ciudad compostelana, en 1760.

Escribió una *Autobiografía*, bajo precepto de obediencia, en la que cuenta su niñez, su profesión, su vida religiosa y su fundación compostelana. Sus cartas, recogidas en un volumen por su confesor fray José de Jesús María, tienen interés por su contenido y por su elevación espiritual, que a veces no desmerece de las de Santa Teresa.

Pero la obra importante de María Antonia Pereira do Campo es la titulada *Edificio espiritual*, considerada por el padre Crisógono de Jesús de «absolutamente original», «comparable sólo con los libros de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús» [74].

El *Edificio espiritual*, escrito en Santiago en 1856, por reiterados mandatos de su confesor, consta de dos partes. La primera se refiere a las virtudes monásticas. La segunda es un verdadero tratado ascético-místicos.

El conocimiento del *Edificio espiritual* de la madre María Antonia de Jesús se debe a la edición preparada por el Rector del Seminario de Santiago, don Manuel Capón Fernández, aparecida en la Editorial Bibliófilos, en 1954. [75].

La misma autora explica en el prólogo la intención de la segunda parte del *Edificio espiritual:* ser guía interior. Y en su lectura vamos ascendiendo por el camino de perfección, partiendo de la creación, en un enlace temático con la obra de Santa Teresa. Pasamos por las meditaciones del juicio, el infierno y la gloria. La autora hace una amplia exposición de la vida iluminativa. Y desde este mundo, el alma va subiendo a más alto conocimiento de Dios, hasta entrar en la vía unitiva. El alma, purificada y desnuda, está preparada para perderse en la entreoscura noticia del misterio de la Trinidad, está preparada para sus desposorios espirituales.

En su prosa sencilla y natural, sin afectaciones, sin preparación humanística, la madre María Antonia de Jesús renueva la doctrina mística de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Sería necesario estudiar su obra completa para poder fijar las indudables influencias de los grandes místicos carmelitanos del siglo XVI.

LA PRODUCCIÓN POÉTICA

Al lado de este predominio de la prosa, de la investigación histórica, de dedicación erudita, no falta la creación poética. No cuenta Galicia con una escuela lírica característica, pero no podemos prescindir del grupo poético representado por Feijóo, Sarmiento, los dos curas de Fruime, Antonio de Castro y Neira, Freire Castrillón...

El padre Feijóo, además de significar la más intensa agitación espiritual de la época con su obra en prosa, escribió una serie de poesías no faltas de inspiración. El padre Sarmiento compuso centenares de coplas en lengua vernácula. Cornide en medio de su densa producción erudita, se refugió a veces en la versificación. Freire Castrillón, precursor del periodismo gallego, escribió composiciones en los dos idiomas... Pero, sobre todo, debemos destacar la dedicación poética de los dos curas de Fruime, Diego Cernadas de Castro y Antonio Francisco de Castro.

Este movimiento lírico que surge en Galicia en la segunda mitad del siglo XVIII es esencialmente neoclásico, pero alrededor de 1800 adquiere formas prerrománticas. En cuanto al idioma, predomina el castellano, aunque, lo mismo que en los siglos XVI y XVII, se mantiene una leve tradición lírica en gallego, representada por algunas poesías de Cernadas, Cornide, Freire, por las coplas de Sarmiento, por los villancicos de Castro y Neira.

Diego Cernadas de Castro

El poeta más fecundo de esta época es el primer cura de Fruime, don Diego Cernadas de Castro, autor de siete densos tomos de versos, de gran diversidad temática. Cernadas de Castro nació en Santiago de Compostela, el año 1698. Estudió la carrera eclesiástica en su ciudad natal; a los 28 años obtuvo el curato de Fruime, y en aquel rincón montañoso, sin querer opositar, sin pedir el traslado a otra parroquia más fértil, vivió hasta su muerte, dedicado a la predicación, a la caridad y a la poesía. No tuvo otras ambiciones. Y allí falleció, el 30 de marzo de 1[illegible]. Sus restos descansan en la iglesia recogida y humilde, delante de la imagen de la Virgen de los Dolores que arrebató su entusiasmo lírico.

Temática de la poesía del Cura de Fruime

La obra de Cernadas de Castro, publicada después de su muerte [76], es en su mayor parte en verso.

El primer cura de Fruime es un incansable versificador, de vena fácil y espontánea, pero poco inspirada. Su obra poética, sin embargo, por su variedad, por su humorismo y por su ejemplaridad, merece estudiarse. El padre Isla elogia sus poesías como buenas, aunque añade este reparo: «sólo tienen de malo, que no se ve justo motivo para que Vmd. perdiese tiempo en escribirlas cuando un párroco y un hombre de los talentos de Vmd. tiene tantos otros dignos asuntos en que emplearle, y sus dignos amigos nos dolemos mucho, de que por estas bagatelas, los que no conocen a Vmd. formen el errado concepto de que sólo es buen poeta» [77].

A pesar de esta censura, Cernadas siguió escribiendo en verso toda su vida. Compuso poesías en gallego, como las dedicadas al obispo de Córdoba y don Manuel del Arco y los versos a las fuentes del Miño. Pero emplea preferentemente el castellano.

En toda la producción poética del cura de Fruime descubrimos su fervoroso amor a Galicia. Eran frecuentes las diatribas sobre nuestras costumbres; pero él encuentra siempre la contestación acertada, salpicada de gracia y agudeza. Para él, el poeta que denigraba a Galicia «debía venir caminando por este reino sin alforja, y en algún día de mucha lluvia; y cogiéndole la noche en alguna mala posada, desfogó su fobia en dar a Galicia estas cuchilladas por la capa, sin advertir que debaxo de la que parece mala hay un buen bebedor» [78]. Recuerda a los gallegos que se distinguieron en la religión, en las armas y en las letras. Fustiga las censuras de Gerardo Lobo, Torres Villarroel, Góngora y Quevedo sobre Galicia. Pondera los productos de la tierra, los vinos generosos, los terneros escogidos, el sabroso jamón, los deliciosos pescados. La visión del paisaje en la obra de Cernadas queda reducida a las perspectivas montañesas de su parroquia. La vida de la aldea es monótona; no hay diversiones, las casas son pobres, hay que beber de bruces en las exhaustas fuentes, pero el sosiego, el reposo, la soledad de los senderos del monte, son el mejor sedante para el cura poeta. A pesar de todo, el paisaje no está sentido, sin duda por falta de sensibilidad; no hay en el verdes, ni transparencias del cielo, ni el mar de Arosa que se pierde allá a lo lejos entre cendales de niebla; se limita sólo a darnos ésta sencilla descripción del ambiente:

Fruime es una montaña
que en el tacto y el aspecto
es un monstruoso erizo
que peina espinas por pelo.
Toda cuestas y peñascos:
si uno ha de dar un paseo,
ha de salir de la casa
llevando en su boca el credo.
Si no es para administrar
yo no piso sus senderos,
y, entonces, es porque voy
con todos los Sacramentos [79].

Cernadas trata los temas más diversos. Su obra fácil y abundante nos da la impresión de que habla en verso. La mayor parte de sus poesías son de circunstancias. En verso pide al Juez por una feligresa encarcelada; recomienda al hijo de una campesina, agradece a su sobrino el envío de unos botes de tabaco. En verso escribe sus súplicas al prelado, sus felicitaciones de Pascua. Los casamientos regios, las bodas de la nobleza, los fallecimientos, encuentran eco en sus poesías. Con unas décimas se presenta al arzobispo Bocanegra e invita a un benedictino convaleciente a tomar los aires de Fruime. Desde su apartado rincón montañés dedica sendos sonetos a los obispos de Mondoñedo, Lugo y Tuy, y al arzobispo Rajoy. Escribe sentidas elegías. Compone el *Panteón Real* a la muerte del duque del Arco; *Motetes y poesías* para el túmulo del padre Sarmiento; dedica la *Funeral ofrenda* en prosa y la *Ofrenda funeral* en verso al padre Feijóo [9].

Otra de las cuerdas que mueven la poesía de Cernadas es su devoción a la Virgen de los Dolores. La venerada imagen, de gubia poco diestra, con un aire de mujer campesina que aun se venera en Fruime, inspira numerosas composiciones del autor. Para su culto pedía limosna a todos sus amigos esparcidos por España.

Aparte de las sucesivas composiciones circunstanciales de petición para el santuario, escribió versos emotivos como los *Afectos a la Virgen*, el romance *Dulcísima noche hermosa*, las décimas de las *Conclusiones filosóficas* a la devota imagen. En la *Maternal expresión de la Virgen Santísima de los Dolores*, en treinta y cinco octavas, encontramos versos como éstos:

Al monte de la mirra, o al collado
del incienso iré sola y animosa:
verás mi corazón, allí encumbrado,
arder víctima amarga y olorosa:
Sobre todos los montes colocado
monte excelso es de pena lastimosa,
donde de incienso y mirra la abundancia
hace igual la amargura y la fragancia.

A veces, los versos de Cernadas adquieren un aire místico, como en la glosa a una redondilla enviada por una religiosa, con estrofas que interpretan la herida de amor divino:

De mi amor mi pecho abrasado,
era incubrille su hoguera,
porque en tan estrecha espera
tanto fuego estaba ahogado:
pero su Serafín sagrado
con un arpón encendido
brecha abrió compadecido
en él, conque ya podrá
respirar algo, pues ya
tengo el corazón herido.

Los conceptos amorosos propios de la poesía neoclásica no faltan en la obra del cura de Fruime. En las composiciones dedicadas a doña María Francisca de Isla abundan las estrofas que parecen responder a una realidad amorosa, pero que no son más que recursos poéticos a la moda neoclásica, adjetivos que el cura de Fruime dirige a la hermana del padre Isla, en agradecimiento por los donativos que hace al santuario. En los versos de la *Pintura de las perfecciones de cierta dama* descubrimos de nuevo el tema amoroso, con todos sus tópicos:

Son tus cabellos
de oro eslabones,
de corazones
preciosa red...
. . . .
En tu espaciosa
frente agraciada
nieve encumbrada
mi atención ve.

Quien de tus ojos
rayos apura,
vió la hermosura
cuanto hay que ver;
siendo su llama
amable y bella,
tanto que en ella
es gloria arder.

También escribió piezas representables, como la *Loa para la fiesta de los Dolores de Fruime*, en la que dialogan los personajes simbólicos como la Devoción, un Peregrino, el Sacristán, el gracioso Botica y una labradora; la labradora habla en gallego, y, a veces, el diálogo adquiere apremiante rapidez entre Botica y el sacristán Carlos. También fue representado en el atrio de la iglesia de Fruime el alegre *Coloquio entremesado.*

Don Diego Cernadas de Castro combina toda clase de versos; ensaya todas las estrofas y géneros. Su poesía resulta a veces monótona, reiterativa, poco depurada. Pero siempre encontramos en ella espontaneidad, sencillez, humor festivo. Vivía alejado de la corte, de las corrientes poéticas; sin embargo, su obra, dentro del prosaísmo de su siglo, merece tenerse en cuenta.

Obra en prosa

Son varios los trabajos en prosa de Cernadas, reflejo de su erudición y de su afición a la polémica. En la *Tertulia de Santa Marta. Mosqueo de charlatanes*, diálogo entre el tornero Andrés Tacón, el zapatero Malvar y el peregrino Jaime Ferrer, que se encuentran en la tarde de Carnestolendas en el camino compostelano de Santa Marta, nos muestra su conocimiento de los clásicos y de las Sagradas escrituras, y mezcla agudezas, como la del alcalde que para enterarse de las leyes pedía la «flenmática» en vez de la pragmática, la del vizcaíno que afirmaba que los peces sabían lindamente en «azebache», en vez de decir en escabeche. Este trabajo, que da lugar a ciertas réplicas, tiene una segunda parte en la *Trinca tridente.*

A veces su prosa describe fiestas patronales o de circunstancias, como el *Padrón festivo del Carmen*, dedicado a la solemnidad de Iria Flavia y la *Carta cuenta*, sobre las fiestas santiaguesas en la solemne proclamación de Carlos III. Pero casi siempre se orientan hacia la defensa de Galicia. En las *Vindictas históricas por el honor de Galicia*, combate a Méndez Silva, Mariana y Huerta; dirige una carta al padre Flórez sobre la verdadera patria de Prisciliano. Contra el padre Flórez argumenta en *San Pedro de Mesonsio* y en *El no lo entiendo.* En éste, impugna con cierto gracejo la localización de la primitiva sede iriense en Caldas de Reyes; pero, sus observaciones son consideradas por el padre Atanasio López como difusas y «muy exageradas» [81].

Antonio Francisco de Castro, poeta prerromántico

Antonio Francisco de Castro, salido de lo incógnito, gracias a una documentada monografía de don Francisco Javier Sánchez Cantón [82], es un poeta digno de tener en cuenta en el panorama de la lírica española neoclásica y prerromántica, por su forma directa y clara, por sus merecimientos propios.

Don Antonio F. de Castro, segundo cura de Fruime, nació en San Mamed de los Ángeles, ayuntamiento de Oroso (La Coruña), el 22 de abril de 1746. Estudió Filosofía y Teología en la Universidad de Santiago y fué ordenado de sacerdote en 1778. Sucedió en el curato de Fruime al otro poeta, don Diego Cernadas, pero estuvo pocas veces en su parroquia. Su residencia habitual era Compostela, quizá con la disculpa de su delicada salud [83]. En Santiago cultivó amistades como las de Bazán de Mendoza y el arzobispo don Rafael de Múzquiz, con el que estuvo identificado en los sucesos turbulentos que se inician en 1808. Las incidencias de la guerra de la Independencia se reflejan en su obra, inspiran algunas composiciones breves inflamadas de patriotismo, cinco poemas exten-

sos y la larguísima silva *Galicia libre del yugo francés*. Sin embargo, por su conducta un poco tibia o por recelos despertados por sus amistades con hombres de la Ilustración, fué confinado en Herbón. Entre 1815 y 1821 su vida se pierde en la oscuridad. Pero en esta última fecha aparece en la lista de los presuntos conjurados que el jefe político de Galicia, don José María Puente, desterró a Canarias; consta sin embargo, que el segundo cura de Fruime no embarcó con los demás deportados [64]. A partir de esta fecha, se borran las noticias de su vida. Falleció en la parroquia de San Miguel dos Agres de Santiago, el 22 de agosto de 1825.

Tendencias de su obra poética

La obra poética de don Antonio Francisco de Castro fué publicada dieciséis años después de su muerte, en 1841, en Orense, en un volumen que contiene 72 composiciones.

Los manantiales de su poesía más auténtica son: la presencia constante de la naturaleza, la consideración de las penas íntimas y el entusiasmo patriótico y realista.

Siguiendo al doctor Sánchez Cantón, estudiaré las tendencias del segundo cura de Fruime. Tradujo las odas *Sic te Diva potens Cypri*, *Beatus ille* e *Integer vita*. Esta labor humanística del poeta es algo desigual, pero la expresión rápida evoca la gracia antigua y aun en los versos en que la correspondencia es literal, mantiene la sencillez.

La práctica de las versiones latinas le prepara para poesías de corte y métrica clasicista. Dentro de esta tendencia están la composición dedicada *A Neptuno* y las odas al duque de Aliaga y al arzobispo Malvar. La cuerda patriótica del segundo cura de Fruime está representada por las poesías motivadas por la guerra de la Independencia; algunas de estas composiciones tienen pocos valores líricos, pero en otras late, con tono vibrante, el dolor y el temor [65].

Parte de la producción del segundo cura de Fruime sigue las normas de la escuela salmantina, como él declara llanamente en una de sus composiciones. Pero su mundo bucólico, a lo Meléndez Valdés, se traslada a los alrededores de Santiago; y sus pastores Dalmiro, Fileno, Belardo y Lisarda se mueven y padecen de amor en las orillas del Sar, en las faldas del Pedroso y del Pico Sacro. Algunas de estas composiciones, como *Los trabajos del amor*, *Rara aventura de un pastor*, *la mañana de San Juan* y la *Violencia por celos*, terminan con un particular quiebro burlesco.

La temática romántica también entra en los versos de Antonio Francisco de Castro. El poeta, como dice Sánchez Cantón [66], juega con pinos y cipreses, buhos y cuervos, aves de canto triste, el «sol pálido y sin fuerza» y una naturaleza «encogida con el frío de la muerte». En los octosílabos del poema *El desengaño* encontramos la negra sombra que baja al fondo del valle, la luz que expira reflejos desmayados, la triste noche que despliega el fúnebre manto, el paisaje entre sombras sepultadas, el ave agorera que pone su canto triste en la noche. En los nocturnos tampoco faltan los aullidos de lobos y el batir de alas entre los sepulcros y las ruinas. Nos encontramos por lo tanto ante un panorama romántico, con pinceladas propias de los poetas españoles de 1840. La preocupación que hay por la lejanía de la Edad Media entre los románticos aparece también una vez en la obra de Castro, con alusiones a la historia de Oliveros, Roldán, Carlo Magno y Bernardo del Carpio.

En la poesía de Castro hay una presencia constante del paisaje. La aportación más significativa de su obra en este aspecto, es el grupo de poesías sobre «Meditaciones de la naturaleza»: *La mañana en el campo*, *La primavera*, *La entrada en el invierno*, *El sol en el ocaso*, *Una tempestad furiosa*, *La tempestad*

acaecida en la ciudad de Santiago y sus contornos el 16 de julio de 1805. En *La mañana en el campo* sorprendemos toques prerrománticos, mezclados con prolijos convencionalismos:

El velo opaco de las sombras tristes
que envolvía el aire adormecido...
El tétrico occidente el rostro anubla
y en su negro capuz la cara envuelve.
Las formas vacilantes, que en los seres
la noche bosquejó, se desvanecen
y recobran los cuerpos su figura...
Ya del valle
sumergidas se ven entre las sombras
el soto y el arroyo, circundado
de la niebla sutil que el viento lleva.

En *La entrada del invierno* descubrimos una sensibilidad aguda en la observación; alternan en ella los elementos neoclásicos y los matices renovadores, prerrománticos, con fragmentos descriptivos muy bellos, sobre todo, cuando trata de poblar la selva con sus recuerdos y tristezas:

. . . .
llevo todos tus troncos, pues de todos
favores recibí. . . . .
Aquí lloré del mundo los engaños,
allí de Nise ingrata los dobleces,
acá el error de mis primeros años,
de mi fortuna allá las esquiveces.
Al pie de aquel aliso. . . . .
. . . . el blando sueño
cerró mis ojos de llorar cansados.
Bajo aquel alto pino,
con dulce y melancólico murmullo,
adormeció las ansias de mi pecho
un céfiro benino.

En la canción *El sol en el ocaso*, el poeta contempla la naturaleza en los alrededores de Compostela, describe el bosque iluminado; el sol hace correr sus rayos a través de los árboles, sus hebras encendidas penetran en la maleza, recaman la verde grama, traspasan el ramaje espeso; y en un alarde paisajista nos hace percibir estos matices:

Atraviesan tus rayos encendidos
del humo de la aldea
la columna flotante y errabunda,
y, al flamante esplendor que la rodea
de tu luz rubicunda,
su color ceniciento y enlutado
se convierte en celeste y nacarado.

La influencia del segundo cura de Fruime en los poetas posteriores está sin estudiar. Pero el doctor Sánchez Cantón descubre afinidades entre sus versos y Rosalía, en la preferencia por los pinos y robles, fieras aulladoras, aves nocturnas, niebla, humo grisiento, negra sombra y los rumores agoreros del bosque.

Manuel Freire Castrillon

De la misma época que Antonio Francisco de Castro, y también de formación compostelana, es Manuel Freire Castrillon. Pero es peor poeta.

Freire Castrillon nació en Santiago, en 1751; estudió Teología en la Universidad; fué uno de los fundadores de la Sociedad Económica y secretario per-

petuo de la misma desde 1793. Intervino activamente en política, primero como exaltado defensor de las ideas liberales, pero durante la primera etapa constitucional se distinguió por su fervor absolutista. Ostentó diversos cargos: diputado en las primeras cortes de Cádiz, representando la ciudad de Mondoñedo, síndico del Ayuntamiento santiagués de 1814, secretario del tribunal de la Inquisición en 1819. En 1820, fué encausado por injuriar la memoria de Carlos III y encarcelado en el convento de Santo Domingo de La Coruña, de donde se fugó, emigrando [87].

Es Freire Castrillón un fácil y castizo versificador en gallego; sus versos fueron comentados sabrosamente por los periódicos de la oposición. Algunas de sus composiciones se publicaron en 1786, en la imprenta Aguayo, de donde salieron también las famosas coplas *El nuevo cosario de las candelas* y *La pelingrina*, que provocaron su prisión por el Santo Oficio; como segunda parte publicó, en 1803, *Os Praceres*. Compuso varias poesías de circunstancias.

El desarrollo literario y político de Freire Castrillón fué paralelo al de Antonio Francisco de Castro, según el doctor Sánchez Cantón [88], pero es peor poeta y sus versos están más cerca del primer cura de Fruime que del prerromanticismo. En su *Idilio en elogio del rey Carlos III*, que consta de 480 endecasílabos, menudean los prosaísmos y los pasajes ingenuos y candorosos, las alusiones mitológicas y, a veces, el reflejo del paisaje de las riberas del Sarela.

Pero debemos considerar, además, a Freire como el precursor del periodismo gallego, como uno de los periodistas más brillantes de comienzos del siglo XIX. Colabora en «El Sensato» y funda la «Estafeta de Santiago», de la que es su principal redactor. Por su acendrado realismo fué combatido violentamente por los periódicos liberales, sobre todo por la «Gaceta Marcial» que le llama «gran Tacaño», autor de picarescas odas y silvas académico-patrióticas, escritor de las tinieblas, zurcidor de versos y «filósofo libertino convertido en aparente cristiano».

Su *Diccionario razonado manual para explicar la inteligencia de voces usadas por escritores que equivocadamente han nacido en España*, impreso en Cádiz, fué calificado de «subversivo» por la Junta Censoria y combatido por Bartolomé José Gallardo [89]. Publicó además, folletos sobre *Derechos de la Iglesia*, *Restitución de los jesuítas*, *Contra la libertad de imprenta*, *Apología de la Inquisición*.

Otros poetas

Otros poetas del XVIII son Castro y Neira y Mendoza de los Ríos.

ANTONIO MARÍA DE CASTRO Y NEIRA nació en Mondoñedo, el 6 de octubre de 1771. Estudió en su ciudad natal y en Santiago, y fué ordenado de sacerdote en 1810. Durante bastantes años rigió la parroquia de Argomoso. Murió el 10 de octubre de 1826.

Escribió en castellano dos odas, poesías de circunstancias, treinta y seis himnos y tonadillas al Santísimo, villancicos y otras composiciones religiosas, que se cantaron en la catedral de Mondoñedo durante todo el siglo XIX.

Más inspiradas que sus composiciones castellanas son sus ocho villancicos en gallego. Se caracterizan por su aire popular, de nadal campesino; casi todos son para cantar en diálogo entre un gallego, un solista y el coro. Destaca por su ternura el villancico titulado *Noiteboa*.

PABLO MENDOZA DE LOS RÍOS es burgalés, pero realizó en Santiago una loable labor cultural, como fundador y presidente de la Academia Compostelana, en 1731. En esta misma fecha publicó la obra titulada *Theatro moral y político de la noble Academia Compostelana*, en la que recoge datos históricos, composi-

ciones en prosa y las improvisaciones poéticas de las reuniones literarias, entre las que podemos citar la estampa pintoresca del «gallego» y las décimas humorísticas de un *Viaje de Madrid a Santiago*, del propio Mendoza de los Ríos [90].

No faltan los poetas en latín, poetas de circunstancias casi siempre. Merece destacarse al jesuita HERMENEGILDO AMOEDO CARBALLO, discípulo del padre Isla, nacido en Pontevedra, en 1747, y muerto en la cárcel de Mantua, en 1811. En 1787 publicó en Bolonia el *Carmen patrio sive Pontevedra*, traducido al gallego por Juan Manuel Pintos [91].

NOTAS

[1] Vid. CHAMOSO LAMAS, Manuel: *La arquitectura barroca en Galicia*, (Madrid, C.S.I.C., 1955), págs. 29-30.

[2] *Don Antonio de Castro, poeta prerromántico...*, págs. 20-22.

[3] *Ilustración apologética al primero y segundo tomo del Teatro Crítico*, (Madrid, B. Román, 1781), pág. 226.

[4] *Historia de la Cultura Gallega*, (Buenos Aires, EMECE, 1939), pág. 199.

[5] Vid. OTERO PEDRAYO, *op. cit.*, pág. 198.

[6] *Historia de las Ideas estéticas en España* (Madrid, C.S.I.C., 1947), t. III, pág. 265.

[7] Se hicieron cinco ediciones sucesivas de esta obra. La primera en 1732, por la viuda de F. del Hierro, y las otras en 1739, 1751, 1757 y 1779.

[8] Madrid, 1749, 1 hoja.

[9] Publicado por Ediciones Monterrey (Vigo, 1952), con prólogo y notas de Luis Viñas Cortegoso.

[10] *Vida y viajes literarios*, pág. 17.

[11] En *Vegetales kali, sosa y barrilla.*

[12] Publicado en Orense (Lozano, 1849), y Santiago (Paredes, s. a.).

[13] «Bol. de la Com. de Mon. de Orense», t. III, núms. 53-64.

[14] Lugo, Imp. J. M. Bravos, 1894.

[15] Lugo, Bravos, 1892.

[16] *Op. cit.*, pág. 198.

[17] *Vida y viajes...*, pág. 35.

[18] En 1859.

[19] Publicado en la «Ilustración Gallega y Asturiana», t. II, (1880), y en Buenos Aires, (Imp. López, 1943). En esta edición se reproduce la carta al padre Terreros y los capítulos de las *Memorias para la historia de la poesía* que se refieren al gallego.

[20] Madrid, Joachim Ibarra, 1775; 2.ª ed., Buenos Aires, Imp. López, 1942.

[21] DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Esquema historiográfico de la Literatura Española*, en «Historia de las Literaturas Hispánicas», t. I, pág. LXVI.

[22] MENÉNDEZ PELAYO: *Op. cit.*, pág. 265.

[23] Tomos V y XXI, de 1787 y 1789.

[24] Publicado en «El Bibliotecario Español», 1841.

[25] «Bol. de la Com. de Mon. de Orense», t. XI, 403-419.

[26] Estos trabajos de tema pontevedrés fueron recogidos en «El Museo de Pontevedra», tomos, I, II y IV.

[27] «Galicia, revista universal del Reino», t. II, 1862.

[28] Edición y notas de Sánchez Catón y J. M. Pita Andrade.

[29] *Vida y viajes...*, pág. 19.

[30] Escrito en 1759.

[31] Publicado en «El País» de Pontevedra, 1857, y «Galicia, revista Universal del Reino», II y III, 1862-63.

[32] Escrito en 1762.

[33] Se publicó después de su muerte y alcanzó seis ediciones sucesivas, en Madrid. La primera en 1786, por H. Santos; la segunda y tercera en 1787, la cuarta y quinta en 1790 y 1792 y la sexta sin año.

[34] *Vida y viajes...*, pág. 21.

[35] Publicadas en Lugo, 1899, con un prólogo de Antolín López Peláez.

[36] Madrid, Benito Cano, 1788.

[37] Ms. de la B. A. H., leg. 31 en *Papeles curiosos de Historia Natural.*

38 Ms. de B. A. H. Vid. VILLA-AMIL, *Catálogo...*, pág. 2.

39 Reseñados por VILLA-AMIL Y CASTRO: *Catálogo...*, págs. 53-54.

40 *Un viaje de Cornide a Galicia*, en «Cuadernos de Est. Gall.», t. V, págs. 133 y s.

41 Con un «Compendio histórico del Reino de Galicia», también inédito.

42 Publicado por don Paulino PEDRET CASADO: *Un informe sobre Galicia de J. A. Cornide*, (Madrid, Bermejo, 1935). Aparecido antes en la revista «Nos» (Orense, 1934).

43 «Bol. de la Acad. Gall.», t. X, págs. 162 y 179.

44 Obras reseñadas en el *Catálogo* de Villa-Amil.

45 Vid. P. ATANASIO LÓPEZ: *Los cronicones...*

46 Muñoz de la Cueva era natural de Almedina de Toledo, pero fué obispo de Orense desde 1717 hasta 1728, fecha en que murió. Escribió también un *Compendio de la vida y martirio de Santa Eufemia de Galicia.*

47 Jesuíta, nacido en Reiriz de Veiga (Orense), en 1711. Anduvo por Méjico y fué misionero en Filipinas. Murió en el destierro, en Bolonia, en 1793.

48 *Op. cit.*, pág. 155.

49 Publicada en Madrid, en 1804. Le replicó Francisco Rodríguez de Ledesma, en el *Discurso sobre el Voto de Santiago.*

50 Los trabajos históricos de Avalle quedaron inéditos; sabemos de su existencia por una carta suya, impresa en 1776, seguramente dirigida a Cornide, y por cartas dirigidas al padre Sarmiento.

51 Escrito en 1745, y publicado más tarde en la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España.*

52 Publicado en Buenos Aires, 1836.

53 El padre Méndez, natural de Retorta, Laza (Orense), realizó estas expediciones en 1788 y 1789, y sus diarios fueron publicados por el padre Bernardino Izaguirre.

54 En 1780 y 1781.

55 Estudiado por BOUZA BREY: *Noticias biográficas del escritor del siglo XVIII Pardiñas Villalobos*, en «Bol. de la Real Acad. Gall.» págs. 453-460:

56 Conferencia en el Curso de Verano de la Universidad de Santiago, en 1947 (inédita).

57 *Los grandes juristas gallegos*, en suplemento del centenario de «Faro de Vigo», pliego 14.

58 Lleva el subtítulo de *Compendio histórico, natural y político del Universo, en que se demuestra la existencia de Dios.* Se proponía publicar doce tomos, pero sólo aparecieron diez, en Madrid, J. Ibarra, entre 1780-1790.

59 *El procesalista Herbella de Puga*, en «Foro Gallego», núm. 83, 455.

60 Esta obra se mandó recoger por Real Orden en 1804, pero se reeditó corregida en 1844.

61 Trab. cit. *El libro de Herbella.*

62 Santiago, 1774.

63 Santiago, 1777.

64 Vid. TABOADA ROCA: *El licenciado don Vicente Álvarez de Neira*, en «Foro Gallego», n. 102.

65 Publicada en Santiago en 1765. Alegación en favor del hijo y la esposa del marqués de Valladares.

66 Trabajo citado.

67 En los años 1769, 1774 y 1775.

68 *Historia de las ideas estéticas*, t. V, 156.

69 *Op. Cit.*, pág. 8.

70 Titulado *Cursus Philosophicus Regalis Salmanticensis Societatis Jesu in tres partes divisus.* Reeditado en Barcelona en 1883.

71 *Teatro Crítico*, t. VII, d., XIII, 47.

72 Trab. cit., pág. 91.

73 Salamanca, 1744.

74 *Escuela Mística Carmelitana*, pág. 212.

75 La edición de Bibliófilos recoge, además de la biografía de la Monjita del Penedo, fragmentos de la primera parte del *Edificio espiritual* y la segunda parte completa.

76 La primera edición en Madrid, por Joachín Ibarra, en 1778-1781; la segunda por Benito Cano, en 1789.

77 Carta del padre Isla, reproducida por Cernadas, t. III, de sus *Obras*, pág. 10.

78 En el tomo I, además de las *Vindictas*, incluye varias composiciones en defensa de Galicia.

79 Obras en prosa y verso, t. VI, págs. 66-7.

80 Celebra al ilustre benedictino como espejo clarísimo de erudición y antorcha de su siglo. *Obr.* t. V, pág. 7, s.

81 P. ATANASIO LÓPEZ: *Bibliografía del Apóstol*, ed. cit. pág. 35.

82 *Don Antonio Francisco de Castro, poeta prerromántico*, discurso de ingreso en la Real Academia Española (Madrid, 1949).

83 Disfrutaba de una pensión de 300 ducados sobre el curato y carecía de licencia para confesar y decir misa.



La Plaza de las Platerías, en Santiago de Compostela.



Capilla del pazo de Oca, en Galicia.



Fray Martín Sarmiento (grabado de la Biblioteca Nacional de Madrid).

[54] SÁNCHEZ CANTÓN: *El segundo cura de Fruime se libró de la deportación a Canarias*, en «Cuadernos de Est. Gallegos», t. V, pág. 121, s.

[55] Sus principales composiciones patrióticas son: *Galicia libre del yugo francés*, *A un ruiseñor que estuvo cantando toda una mañana en medio de la gritería y confusión de las aldeas que los franceses saqueaban*, *A un conejito*, etc.

[56] Discurso cit. pág. 79.

[57] Murió en el extranjero, después de 1820.

[58] *Op. cit.*, nota de la pág. 28.

[59] En el *Diccionario crítico-burlesco*.

[60] Sobre la Academia Compostelana vid. NEIRA DE MOSQUERA, Antonio: *Monografías de Santiago* (Santiago, Bibliófilos, 1950), págs. 177, s.

[61] *A gaita Gallega*, Pontevedra, 1853.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES

COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio: *Diccionario bio-bibliográfico de escritores* (Santiago, Bibliófilos Gallegos, 1951).

VARELA JACOME, Benito: *Historia de la Literatura Gallega*, (Santiago, Porto Ed. 1951).

ÍDEM: *Poetas gallegos (Las mejores poesías)*, (Santiago, Porto, 1953).

VILLA AMIL Y CASTRO, José: *Ensayo de un catálogo sistemático y crítico de algunos libros, folletos y papeles, así impresos como manuscritos, que tratan en particular de Galicia* (Madrid, 1865).

ESTUDIOS

PADRE SARMIENTO

LÓPEZ PELÁEZ, Antolín: *El gran gallego (Fr. Martín Sarmiento).* (La Coruña, Bibl. Gallega, 1895).

ÍDEM: *Los escritos de Sarmiento y el siglo de Feijóo* (La Coruña, Bibl. Gall., 1901).

ÁLVAREZ GIMÉNEZ, Emilio: *Biografía del R. P. Fray Martín Sarmiento y noticia de sus obras impresas y manuscritas* (Pontevedra, 1884).

GESTA Y LECETA, Marcelino: *Índice de una colección manuscrita de obras del R. P. Fray Martín Sarmiento* (Madrid, Fuentenebro, 1888).

BIHLER, Heinrich: *Spanische Versdichtung des Mittlalters im Lichte der Kritik des P. Martín Sarmiento*, en «Sonderbruck Spanische Forschumgen der Corresgesellschaft» (Munstor, 1956).

CORNIDE

FORT PAZOS: *Discurso en elogio de D. José Cornide Saavedra* (Madrid, 1868).

PEDRET CASADO: Introducción a los dos trabajos que publicó de Cornide, citados en las [illegible]

Carlos MARTÍNEZ BARBEITO tiene preparada una amplia monografía sobre el escritor coruñés y recopilados todos sus trabajos.

HISTORIADORES

ATANASIO LÓPEZ: *Los falsos cronicones en la Historia de Galicia* y *Bibliografía del Apóstol Santiago*, en el t. I de «Nuevos estudios históricos acerca de Galicia» (Madrid, C.S.I.C., 1947).

JURISCONSULTOS

DOCTOR CASTRO

OGANDO VÁZQUEZ, Julio: *Diccionario de escritores lucenses*, monografía premiada en el certamen lucense de 1948.

ÍDEM: *Los grandes juristas gallegos*, en suplemento del centenario de «Faro de Vigo», pliego 14.

VEIGA VALIÑA, Arturo: *El doctor don Juan Francisco de Castro*, en «Bol. de la Com. de Mon. de Lugo», II, 1945, págs. 66-74.

HERBELLA

TABOADA ROCA, Manuel: *El procesalista Herbella de Puga. Vida y obra de este gran jurisconsulto*, en «Foro Gallego», 1952, núm. 83, págs. 455-490.

BONET CORREA-CALDERÓN, José: *En torno a la ciencia jurídica de Galicia*, en «Colección Grial», núm. 4, págs. 23-35.

Tojo Pérez, Ramón: *El libro de Herbella*, en «Bol. de la R. A. Gallega», XX, págs. 365, s.
Taboada Roca, Manuel: *El Licenciado don Vicente Álvarez de Neira, jurisconsulto notable y primer archivero del Reino de Galicia*, sep. de «Foro Gallego», núm. 102 (La Coruña, 1956).
Mato Vizoso, Manuel: *Biografía de D. José Febrero. Importancia de sus obras jurídicas*, (Lugo, Imp. Diputación, 1897).

FILÓSOFOS

Padre Losada

Rodríguez Cabrero, Juan: *El egregio filósofo e insigne escritor P. Luis Losada*, en «Bol. de la R. A. Gallega», XXI, núms. 242-3-4.
Yebra, Jacinto de: *Breve noticia de la vida, las prendas y virtudes del P. Luis Losada* (Salamanca, 1748).

ASCÉTICOS Y MÍSTICOS

Rodríguez Cabrero: *Escritores ascéticos y místicos de Galicia*, en «Bol. de la Com. de Mon. de Orense», XI, 1936, núm. 231.
Capón Fernández, Manuel: Prólogo al *Edificio espiritual*, de la madre María Antonia de Jesús, (Santiago, Bibliófilos, 1954).

POESÍA

Sanchez Cantón, Francisco Javier: *Don José Antonio de Castro, poeta prerromántico* (discurso de ingreso en la Real Academia Española) (Madrid, Bermejo, 1949).
Lence-Santar, Eduardo: *D. Antonio María de Castro y Neira*, en la hoja «Nadal» Mondoñedo, diciembre, 1943).
Neira de Mosquera, Antonio: *Don Diego Cernadas de Castro*, en «Semanario Pintoresco», 1951, pág. 59 y Ultreya», 1920, pág. 183.

LITERATURA CATALANA

por

JORGE RUBIÓ BALAGUER

D) DECADENCIA DE LA LITERATURA CATALANA *(Continuación)* (SIGLOS XVII Y XVIII)

En el anterior tomo de esta *Historia* inicié el estudio de la época de la decadencia de la literatura catalana, concretándome a sus características en el siglo XVI. El proceso lo califica Nicolau d'Olwer de *desvaloración* en su *Resum* de 1927. Creo que el término es adecuado y expresivo. No es que decaiga la literatura por agotamiento de las energías vitales del país ni por desaparición de sus castas cultivadas, sino por paulatina aunque incesante desconfianza en el uso de la lengua propia, es decir, en su valor como vehículo de expresión literaria.

En el siglo XVI ya es patente tal desvinculación, pero también vimos que a pesar de todo se mantenían ciertas líneas tradicionales de relación con algunas creaciones de épocas anteriores y que los géneros populares parecían adquirir mayor relieve y consistencia. Esta aparente conservación de estímulos y reacciones no fué sin embargo renovadora, ni tuvo eficacia suficiente para adaptar la literatura a la presión histórica de la vida española en tiempo de los Austria en la época de sus dos grandes monarcas.

Enervada la fuerza creadora de la literatura catalana antes de que asimilara la influencia del segundo Renacimiento, los únicos modelos que pudo ofrecer a los escritores de la época del barroco eran medievales, tanto por la forma como por la invención. Alejandro Ros, que es un catalán que escribe como si no lo fuera, dice en su *Cataluña desengañada* (Nápoles, 1644, p. 241) de la lengua catalana que «nuestro descuido la a dexado envejecer en su pobreza, sin que aya autor en ella que merezca en este tiempo el título de Clásico». No sé de ningún otro escritor que manifieste entonces conciencia de la dolorosa realidad de aquella inadecuación entre la literatura catalana medieval y las formas y el espíritu del seiscientos. Como ya hice notar en páginas anteriores, se mantuvo en ciertos círculos poéticos eruditos la anacrónica adhesión a las fórmulas de la gaya ciencia convencional. Es decir: existía un pequeño grupo de epígonos en un ambiente tradicional de certamen poético. No hemos de esperar que de allí pudiese venir un impulso de renovación. Fué la poesía castellana la que lo trajo en cierta forma en el siglo XVII y la que llenó el vacío que habría acabado por esterilizar el campo de las letras catalanas.

Era la época del apogeo de la literatura castellana y sus monumentos eran difundidos sin cesar por la editorial catalana y muy en especial por la barcelonesa. No existía, por las razones indicadas, una producción culta en la lengua del país que pudiera contrarrestar aquella influencia y no era propio de la época el dar beligerancia a la poesía que se consideraba vulgar. Era lógico, pues, que la vida literaria en las dos centurias que me toca estudiar se desarrollara bajo el

signo castellano; pero tal realidad ha sido considerada prueba decisiva de la decadencia del espíritu colectivo. Como si la castellanización de la lengua literaria y la imitación de los escritores españoles del seiscientos fueran consecuencia del aflojamiento de las fuerzas cohesionadoras de aquel reducto histórico que fué el Principado.

El estudio de los acontecimientos desarrollados en Cataluña en los siglos XVII y XVIII y la trascendencia de los problemas que se plantearon al país, nos autoriza a no buscar la línea defensiva de mayor tensión de la conciencia pública en los datos literarios, mínimos a veces, que nos proporcionan la bibliografía o la erudición. Una circunstancia señalaré, sin embargo, que a mi juicio da valoración positiva a las tentativas de imitar en catalán la literatura castellana de la época. La crisis de Cataluña y de sus instituciones durante el período austríaco, lo fué de adaptación a una nueva modalidad histórica. Pues bien, los autores que, al escribir en catalán, lo hicieron de acuerdo con la realidad del ambiente, dado que carecían de personalidad para abrirse caminos originales, creo yo que sirvieron mejor a nuestra literatura que si se hubiesen empeñado en mantenerse fieles a una tradición no evolucionada, ya incomprensible a los oídos de su público.

Por razones de comodidad en la exposición y porque el encuadramiento historicopolítico presenta puntos de bastante relieve para marcar con ellos las divisiones que surgen casi espontáneamente al agrupar los fenómenos de carácter cultural, estudiaré por separado el período de gobierno de los Austria, desde Felipe III a Carlos II, que corresponden al siglo XVII, y el de los Borbones del XVIII. El reinado de éstos se alarga hasta más allá de los límites trazados para el presente capítulo, pero el estudio de la época que llamamos de la decadencia de las letras catalanas, lo cerraremos con la ocupación francesa por Napoleón.

A) El siglo XVII

Los reinados de Felipe III a Carlos II ya no son, como los anteriores, de paz interior para la nación. Desde 1641 a 1652 se extiende la gran conmoción de la Guerra llamada de los Segadores y la dominación francesa. Antes y después de ella se manifiestan en Cataluña unas constantes de inquietud social que dan sello propio a su vida dentro del conjunto de la monarquía española. Problemas de índole económica, fenómenos de inadaptación de la nobleza, de la burguesía menestral y mercantil y de la población agrícola, tienen aquí un relieve que los historiadores ya han comenzado a estudiar a la luz de nuevas investigaciones. El cuadro histórico, ya clásico, que trazó Soldevila, se enriquece. Las reflexivas síntesis de Vicens y Vives, los estudios de Elliott, de Reglá y de Sanabre quieren descubrir nuevos resortes en la mecánica política. La inmigración francesa, que con tanta novedad va siendo valorada por J. Nadal y E. Giralt, el cambio incesante del tono de la vida, la infiltración siempre temida de ideas políticas y religiosas, las disputas de la curia eclesiástica con el fisco, la polémica política fomentada a veces desde más allá de las fronteras catalanas, etc., plantean tantos interrogantes esenciales que, a su lado, la fácil explicación del nacimiento de la escuela poética castellana en Cataluña, me parece muy poco interesante.

En épocas de lucha, la voluntad y la inteligencia se ponen en tensión. Muy leve eco de ella se advierte en las bellas letras del período. En cambio, despojando de su hojarasca la producción polémica y de circunstancias (la más representativa es la *Proclamación Católica* de Sala y Berart) se puede descubrir en ella mucho del pensamiento político y religioso de la época. Mayor interés tienen todavía en este aspecto obras como las de Narcís Feliu de la Peña, Francesc Gila-

bert, Esteve Corbera, Francisco Vico, Marcillo, Narcís de Peralta o Francisco Salvador, en las que el comentario sociográfico y la actitud más o menos franca sobre cuestiones de la actualidad, se presentaron con una tendencia analítica, y a veces concreta y vindicativa que no tenía antecedentes en nuestra bibliografía. La mayoría de estas obras se escribieron en castellano, pero fueron pensadas en catalán. Su estudio no corresponde al tema de estas páginas, pero sin duda si contáramos con él, se comprendería mejor el raro fenómeno (se repetirá en Cataluña con el Romanticismo) de un pueblo que, por la fuerza de las circunstancias, supo ser fiel a su espíritu aún no expresándose en lengua propia.

1. El uso literario del catalán

¿Puede decirse que se acentuara la tendencia a escribir en castellano los libros de tema no estrictamente local o popular? Una estadística no contestaría a la pregunta. No se trata de hallar una valoración numérica. Nos desorientaría. Ya veremos sin embargo que tampoco los temas marcan claramente una línea divisoria. El interés editorial parece que se defendía mejor publicando en castellano pero había autores que no se inclinaban a ceder en la cuestión de idioma. En cuanto al público, hemos de tener en cuenta que no lo formaban únicamente los de habla catalana. Las gentes se daban cuenta de la diferencia entre el catalán medieval escrito y el que hablaban. Suelen llamar a aquél catalán, lemosín. Así fr. Joan Germes (*Història... de S. Maurici, Sancta Agnes, St. Fructuós...;* Barcelona, Cormellas, 1607) dice sacarla de *un llibre... antiquíssim... en llengua catalana llamosina.* El padre Gil en su versión del Kempis (1621) dice que la de Miguel Pérez «era en llengua antiga, que era en bona part Limosina, ara no usada en Catalunya». En 1680 un notario califica de escrito en *llengua cathalana llimosina* un nobiliario de fines del XV (Madurell, *La Notaria*, 1946, p. 35).

Ya Onofre Manescal en su *Sermó*, del que se hablará más tarde, publicado en 1602, dice que el catalán *se deya antiguament llemosí.* Andreu Bosch, en 1628, glosa ampliamente la misma materia. La denominación se usó en Valencia para bautizar en el siglo XVI su variante lingüística. En el XVII significa en Cataluña la lengua arcaica. Para Aribau ya veremos que, en *La Pàtria*, se convierte en nombre del catalán.

Valencia es bilingüe en este siglo y no sólo en la literatura. Ya lo hace constar Cisteller, un catalán, en su *Memorial en defensa de la lengua catalana* (Tarragona, 1636): «los más son bilingües sin que se hagan estorbo en la pronunciación las dos lenguas». Pero sentían en el antiguo Reino el orgullo de la diferenciación lingüística. El doctor Joan Bta. Ballester (*Ramellet del bateig*, Valencia 1667) extiende los límites del valenciano desde Provenza a Cataluña, Valencia y las Baleares, «pero als més els queda al pronunciar-la cert *margall* (como rusticidad) que no'l tenim los d'esta Ciutat».

a) La producción religiosa

Las obras de carácter religioso y ascético se escriben en catalán y en no escaso número. No tienen interés literario, pero algunas, por su adecuación a las conveniencias del público devoto, tuvieron éxito editorial y se reimprimieron. Así el *Foment de Pietat y devoció Christiana* del doctor Joseph Llord, conjunto de breves meditaciones para estímulo de la oración, compiladas modestamente, según dice, de diversos autores, e inspiradas por la doctrina de Santa Teresa de Jesús, San Felipe Neri y San Ignacio de Loyola, en lenguaje castellanizado y familiar. Su primera edición se publicó en 1693. Dos obras espirituales ante-

riores a ésta gozaron también de popularidad: la *Exposició sobre lo Psalm Miserere*, impresa en 1592, del doctor Salvador Pons, catedrático de teología en Barcelona, y el *Exercici espiritual* del canónigo también de Barcelona Pere Font, muerto en olor de santidad, aparecido en 1608. El mismo deseo de eficacia y de conseguir popularidad hace que se publiquen también en la lengua del país libros de devoción como *De la antiga y gran devoció de la sagrada Ordre de Nostra Senyora del Carme a la Inmaculada Concepció de la Verge Maria* de fray Esteve Duart (Barcelona, 1622), y de la hagiografía popular como la *Historia* de fray Joan Germes de los *cossos sants* de Manresa (1607) o de *Santa Catharina Alexandrina*, venerada en la montaña de Montgrí y que compuso el notario Andreu Sabat (1672). En catalán escribió fray Vicent Ferreres la *Historia de Sant Tomàs de Aquino* (1643), pero años antes, en 1608, publicó él mismo en castellano el *Psalterio o Rosario de la soberana Madre de Dios*, así como fray Reginald Poch, dominico, natural de Planolas, escribió en la misma lengua vidas de santos tan populares como San Galderic (tal vez porque la acompañó de la de San Isidro de Madrid) en Perpiñán (1627), y de San Magín (Barcelona, 1630). *El Joyell precios y adorno del ànima devota que vol perfectament agradar a Déu* de fray Vicenç Sapera O. M. publicado en catalán en 1668 y 1692, y en el s. XVIII, se tradujo después al castellano. De todos estos libros de la religiosidad catalana seiscentista, uno de los más divulgados que, con adiciones, encontraba todavía público en el último cuarto del siglo pasado fué la *Historia y miracles de la sagrada imatge de Nostra Senyora de Núria* del beneficiado barcelonés Francisco Marés cuya primera edición fué de 1666. Nacido el autor en Llívia (Cerdaña), el sentido del paisaje y el amor a las tradiciones de los valles pirenaicos da a su pluma matices de expresión refrescante y sincera. Dedicado a la Virgen de Espira (Conflent), es el *Llibre dels Noms de Maria* de Pere Nicolau (1630).

Recuerdo especial merece fray Josep Elias Estrugós O. C., del convento de Perpiñán, por su *Fenix Català o llibre del singular privilegi favors... y miracles de Nostra Senyora del Mont del Carme* (Perpiñán, 1604). Siente amor a la lengua y a su tradición literaria. Se lamenta de que los que debieran *fer estudi en parlar lur llengua nativa, lo posaren algun temps en la castellana, atrets per la dulçura d'ella*. Pocos son, continúa diciendo, los que saben *parlar catalá y menos escriure*. Por esto declara que le ha costado tanto trabajo componer su libro. Me volveré a referir a él al tratar de la poesía.

No pretendo agotar la bibliografía de este género, pero los datos aducidos indican que cuando flojeaba la confianza de autores y editores en la publicación en catalán, no era ciertamente cuando se dirigían a la población que no se sentía impresionada por los estímulos de la moda y sólo buscaban en sus lecturas la satisfacción de una íntima religiosidad. Si hiciera falta otra prueba, nos la darían las traducciones catalanas de obras como la *Imitación de Cristo* que el jesuíta Pere Gil publicó en Barcelona en catalán el año 1621 y volvió a aparecer en nueva versión por el presbítero Pere Bonaura, rosellonés. En Perpiñán (1698) se imprimió la primera edición, pero fué tan grande su éxito en la Cataluña estricta, que en Barcelona y otras ciudades se publicaron después una docena de ediciones más (Miquel y Planas, *Bibliofilia*, I, 96). Por orden del obispo de Tortosa J. Antolínez de Burgos se imprimió allí en 1636 un *Modo de aiudar a ben morir ab perfectió*, extractada de las obras del padre Luis de la Puente.

Hacia 1639 el doctor Pere Pau Joper, prior de Santa María de Castelló de Farfanya, había traducido del castellano una *Declaracio copiosa de la doctrina christiana* del cardenal Bellarmino (Biblioteca de Cataluña, ms. 120), probablemente sobre la edición de Madrid de 1615, que no sé que llegara a estamparse. Un anónimo religioso *zelós del bé de las ànimas* tradujo al catalán la *Pràctica del catecisme romà* del padre J. E. Nieremberg (Barcelona 1649 y 1680).

Eran libros para el apostolado y la enseñanza catequística y su eficacia no era lícito ponerla en peligro con concesiones a la moda. En obras religiosas de otro carácter, no dedicadas a la lectura ni a la enseñanza del pueblo devoto, el castellano parece preferido. Sorprende un poco que así ocurra en las de sor Hipólita Rocabertí (1594-1664). No tanto en las de su sobrino fray Tomás Rocabertí (1627-1699) tan internacional y variado en su *Alimento espiritual* (1668). También llama la atención que se escribiera en castellano el *Jardín de María* del padre Narciso Camós (Barcelona 1657; reeditado en 1772 sin los preliminares, y completo en 1949). El libro es castellanísimo, si puedo expresarme así y ni una poesía catalana figura entre las dedicadas a elogiar al autor.

Hubo un autor religioso, fray Antoni Vicent Domènech, que se propuso escribir para el gran público, a cuya intención publicó la *Historia general de los Santos y Varones ilustres de Cataluña* (1602) declarando que, para ser entendido de todos, se valdría de un *castellano humilde*, es decir libre de énfasis y adornos retóricos, «para que el catalán que nunca ha salido de entre estos montes, pueda leer la vida de estos santos patricios, aunque en lenguaje castellano, llano para él y fácil de entender». El recurso hace pensar en las poesías adrede escritas en lenguaje híbrido en los siglos XVII y XVIII que resultaban catalanas o castellanas según se pronunciaran, pero entonces el catalán era el sacrificado a una castellanización forzada. Esta idea del lenguaje *humilde* estaba en el ambiente y los escritores tenían formado claro concepto de la coexistencia de dos estilos. Cuando en 1621 el jesuíta P. Pere Gil tradujo el Kempis al catalán, declara que lo hacía *en las paraulas més planas y comunas de la llengua*, para que toda clase de gente pudiera utilizar la versión. También se creyó obligado a justificar su trabajo ante los que lo creían innecesario, dada la existencia de traducciones en lengua castellana, *dita ja Espanyola*, que *és casi universalment entesa* a juicio de algunos. Su experiencia le había demostrado que había exageración en tal juicio. Fuera de las localidades, dice, que están en los caminos reales, el castellano no lo entendía bien *la gent comuna* y las mujeres no lo usaban nunca. En cambio el catalán penetraba algunas leguas dentro de Aragón y Francia, era hablado en casi todo el reino de Valencia, en las Baleares y parte de Cerdeña. Al padre Gil no le movía únicamente el bien de las almas con su deliberado empleo del catalán. Cuando escribió en 1604 su *Modo de ajudar a ben morir*, declaró que lo redactaba en esta lengua, y no en castellano, italiano o latín, «primo per ser esta llengua la mia natural y per fer aquest bé a la nació Catalana, a la qual y per la qual tinch y dech tenir qualsevol servici per ben empleat». Por esto se dolía de que una lengua hablada en tantos reinos no lo fuese con la debida perfección por los eclesiásticos que habían de predicar y enseñar con ella.

Me he detenido en los libros antes citados y en las declaraciones de sus autores, porque ilustran el problema de la vitalidad editorial del catalán en aquel siglo. No por su interés literario. El único que, por estar escrito en verso, podría aspirar a ser mencionado en tal sentido, son los *Desenganys del Apocalipsis* del doctor Magí Cases, profesor de retórica en la Universidad de Barcelona. Escrito en una curiosa estrofa, que recuerda las viejas *noves rimades*, y con su acompañamiento de extrañas láminas, el libro se popularizó. Aguiló (v. números 512 y 513) señala ediciones de 1673 y 1694, que no fueron las únicas.

b) La predicación

El que se formulara aquella queja por el padre Gil demuestra que existía conciencia de que la predicación en catalán perdía terreno y que algunos sectores no se conformaban pasivamente y querían defender las antiguas posiciones.

En este campo influía en gran manera la moda. Muchos sermones eran piezas de lucimiento en solemnidades cívicoreligiosas y la pompa barroca de la oratoria castellana de la época, tan alejada del idioma *humilde* por el que se decidió el padre Domènech, era una atracción irresistible a los públicos de la época en Cataluña. Les parecía inseparable del prestigio de un gran predicador. Como decía en 1622 el padre Joan Pau Forns S. I., «los pueblos son tan ignorantes que buscan a quien no entienden» y por esto, al ir a hacer el sermón de unas fiestas, a un pueblo de Cataluña, las autoridades y aún el párroco le instaron para que lo hiciera en castellano (J. P. Forns, *El místico serafín de San Buenaventura*, Barcelona, 1622; p. 362). Cosa semejante venía a decir el doctor Andreu Bosch, franciscano, en su libro sobre los *Títols de honor de Cataluya, Rosselló y Cerdanya* (Perpiñán 1628, p. 25). A pesar de la constitución provincial en Tarragona, el auditorio, dice, tiene «lo gust tan estragat y prejudicial per la ànima de... oyr ab més atenció y gust lo castellà que el catala».

Los sínodos y capítulos catedrales recordaron con frecuencia las instrucciones del concilio Tridentino sobre la acomodación de la enseñanza religiosa a la capacidad del pueblo. En la práctica, sin embargo, se distinguía según las condiciones del pueblo o las circunstancias de los oradores. Así en Tortosa por acuerdo capitular del 3 de julio de 1630 se dispuso que cada predicador lo hiciera en su lengua, según fueran «catalanes, castellanos, aragoneses o valencianos» (O'Callaghan, *La Catedral de Tortosa*, 1890, 135). El *Miscellaneum* de edictos y cartas pastorales de Solsona (Barcelona, 1631, p. 269) prohibió bajo excomunión mayor que ningún clérigo, secular ni regular, se atreviera «en nostre Bisbat a predicar sinó en llengua propia Catalana». Las *Constituciones synodales* de Urgell (Barcelona, 1632), redactadas en castellano en tiempo del obispo fray Antonio Pérez, se refieren concretamente a la enseñanza de la doctrina y mandan que se dé siempre en catalán ya que éste es el único lenguaje que *pueden percibir la gente ordinaria*. En 1635, en el concilio provincial de Tarragona, presidido precisamente por quien era entonces su arzobispo, el citado fray Antonio Pérez, se aprobó una constitución que procuraba conciliar la completa comprensión de los sermones de formación religiosa, con la afición del público al artificio conceptista en las grandes festividades. Se disponía que en cuaresma y adviento todos los sermones se pronunciaran sin excepción en catalán; fuera de aquellos tiempos litúrgicos, los ordinarios podrían autorizar a los oradores forasteros para hacerlo en otra lengua, en ciertas festividades.

¿Qué razones pueden explicar la publicación de tales normas sobre la predicación en el idioma del país, en un ciclo de años tan próximos entre sí y con anterioridad al revulsivo patriótico de la guerra contra Olivares?

¿Se notó tal vez que las nuevas modas de la oratoria castellana a lo Paravicino (quien parece que predicó en Barcelona) adquirían rápido y excesivo auge? ¿O bien la voz de la tierra, sentida en algún sector, llamaba a la razón? El tema merecería ser estudiado. Herrero García en su *Sermonario clásico* (1942), interesante pero fragmentario, sólo hace una ligera mención de los sermonarios del padre Rebullosa (1601 a 1617).

La *Instrucción de predicadores*, escrita en catalán por el capuchino fray Félix de Barcelona y publicada postuma, pero en castellano, en la traducción de fray Hermenegildo de Olot, guardián de Santa Eulalia de Barcelona, es posterior. Se publicó en esta ciudad en 1679.

Tal vez los archivos catedrales nos explicarían cuál era el juego de las influencias que se cruzaban en la cuestión de la lengua del púlpito y que no trascendían al exterior. Lo cierto es que por los años poco anteriores a la guerra contra Olivares debió de notarse alguna recuperación de la predicación catalana, subrayada por el acuerdo de Tarragona arriba extractado. Para contrarrestarla y en ocasión según parece del Concilio provincial de 1635, y a él dedicado, se publicó

un *Memorial en defensa de la lengua castellana para que se predique en ella en Cataluña.* No lo he visto pero lo cita Gallardo (*Ensayo*, III, n.º 2360). Lo firma un doctor Juan Gómez Adrín. Parece que fué escrito por el ya citado Alejandro Ros, que en su *Cataluña desengañada* (p. 241) se declara autor de un papel en el que, ocultando su nombre bajo un anagrama, se oponía a la «novedad que se iba introduciendo de no predicar en la provincia en castellano». Sigue diciendo que en las ciudades donde no se podía dudar de que esta lengua era entendida no era justo alterar una *costumbre de tantos años* ni «desterrar una lengua tan noble de los pulpitos». Ros habla sin querer darse cuenta de que la lengua que iba siendo desterrada no era en realidad otra que aquella en que predicó San Vicente Ferrer, pero de otras afirmaciones suyas se deduce que lo que veía con exactitud era que el genio del idioma catalán (la que él llama su *cortedad*) no se prestaba al *adorno forastero* (p. 242). Ros alude, sin dar su nombre, al que se hizo *caudillo* de la empresa de recatalanizar el pulpito: «ha hecho... más daño con sus sermones que con sus armas los franceses» (p. 244).

¿Quién fué este caudillo? ¿Sala Berart tal vez? No creo que podamos identificar con él al doctor Diego Cisteller, natural de Lérida y profesor de su Universidad, autor del *Memorial en defensa de la lengua catalana para que se predique en ella en Cataluña* (Barcelona, 1636). Iba dedicado a los Diputados de la Generalidad y también lo vió Gallardo *(Ensayo*, núm. 1841; se reprodujo, traducido, en 1901, en Barcelona por Mossèn Font y Sagué como folletín de *Lo Pensament Català*). Sobre esta polémica ha podido decir cosas nuevas Don Ramón Gaya Massot en su libro citado en la Bibliografía. Cisteller que se lamenta del *natural encogimiento* del catalán, también lo sentía. Él dice que escribe su *memorial* en castellano por las mismas razones que el obispo de Tortosa Antolínez de Burgos presentó el suyo en esta lengua al Concilio de Tarragona. «Cómo había de salir en catalán, memorial que había de llegar a Roma y rozarse entre naciones extrañas?». Siempre tropezamos con la desconfianza en la eficacia del catalán como lengua de comunicación, ante la competencia del castellano.

La castellanización de la oratoria sagrada venía de más lejos, pero no hemos de tomar a la letra la afirmación polémica de Alejandro Ros, ni la expuesta en un libro científico, pero también polémico en el fondo, del doctor Aldrete (*Del origen y principio de la lengua castellana...*, Roma, 1606; p. 100): «En Cataluña, y más en el Reino de Valencia, todos los sermones se hazen en Romanze, el cual saben y hablan todas las personas que son de alguna suerte, si bien la gente ordinaria usa la suia natural catalana, diversa de la nuestra». De todos modos su diagnóstico sobre la situación relativa de ambas lenguas *(se va introduciendo una y olvidándose la otra)* se aproximaba a la realidad, aunque lo exageraba el ansia del autor por ver lograda la unificación idiomática de la Península. Para acelerarla proponía la exclusión del catalán de tribunales y juzgados, cosa que no se llevó a cabo, como es sabido, hasta el Decreto de Nueva Planta.

Dice M. Herrero García que «la naturaleza del auditorio fué la que, conjugando en cada caso lo sustancial con lo accidental, guió a nuestros oradores». Se refiere al estilo de los sermones. En Cataluña no sólo influyen el público en la retórica concionatoria, sino también las circunstancias en que la multitud se congregaba a oír al predicador, y ambas cosas en la lengua que éste empleaba. En la oratoria de gala, panegíricos, oraciones fúnebres, sermones de canonización o de beatificación, había tendencia a preferir la lengua castellana. No porque se tratara de solemnidades que podían llamarse oficiales. Más oficiales eran las *crides* o bandos del Virrey y solían publicarse en el idioma del país, igual en Cataluña que en Valencia. Al público le parecía más pomposa y adecuada la oratoria castellana, según la moda de la época, a la magnificencia del acto. Por otro lado no era fácil a los predicadores la adaptación al idioma del país del nuevo estilo oratorio, aunque lo plagaran de los castellanismos más gratuitos.

Los oradores en catalán que se lo proponían, eran celebrados como triunfadores en una difícil prueba. Citaré los sermones del canónigo barcelonés Miquel Joan Osona. En 1636 predicó en la Catedral un *Sermó de la Concepció*, plagado de citas latinas en cada línea y de antítesis. El autor de la aprobación, fray Agustín Osorio, hace constar «quan capaz es la lengua catalana de la energía y suavidad de la más excelente retórica». Estas palabras indican que la tentativa era considerada como una novedad atrevida. El éxito animó al autor y en el *Sermó del invicto y gloriós martyr S. Jordi*, predicado en 1638 en la capilla de la Diputación, de nuevo se esforzó en remedar el estilo, el vocabulario y hasta el orden sintáctico de la oratoria barroca, sobre todo en el truculento relato del martirio que se prestaba tanto a ello. En la segunda parte del discurso, que pondera la protección del Santo a Cataluña, tal vez por cansancio del orador o por influencia del estilo histórico, su tono es más natural. No faltó elogio al predicador; el jesuíta padre Alejandro Ros en la aprobación preliminar, redactada como la anterior en castellano, escribe: «...nuestra nación (se) ufana de ver su lengua con tan culto aliño, desmintiendo este sermón el engaño de que no admite adornos nuestro idioma; no los ha tenido hasta aora, o por nuestro encogimiento poco despejado, o por la covardía de la desconfiança con que fiamos poco de nuestra lengua, como si no tuviera fuste para cualquier cultivo.» Medítense las últimas palabras transcritas. Aunque con otra intención, diagnostican el mal tal como hoy lo hacemos nosotros. Y no deja de ser curioso que el homónimo del jesuíta que escribió la *aprobación* referida, el arribista autor de la *Cataluña desengañada*, censuraba a los que predicaban en catalán «encerrándose en los angostos límites de su lengua y sepultados en su cortedad». Dos críticos contemporáneos, y de nombre igual para mayor coincidencia, disienten radicalmente en el hecho vital de tener o no tener confianza en las posibilidades de la lengua que hablaban.

El cultismo en la predicación catalana es tema que requiere atención. No siempre caía en sus exageraciones. Uno de los poetas máximos del cultismo en Cataluña, el rector de Vallfogona, en su sermón predicado en Gerona en 1621 en las exequias de Felipe III, parece más inclinado a lucir erudición clásica que pirotecnia verbal. Los sermones pronunciados en la catedral en el aniversario del rey Jaime II o en la Diputación en el de los antiguos magistrados difuntos, que se prestaban a la grandilocuencia panegírica, se preocupan más, sobre todo los primeros, de la erudición histórica o de hacer resaltar la tensión política, que de la matización estilística.

Entre los primeros fué famoso el *Sermó vulgarment anomenat del Sereníssimo Sr. D. Jaume segon*, predicado en la catedral de Barcelona el 4 de noviembre de 1597 por el doctor Onofre Manescal, profesor de la Universidad barcelonesa. Orador en latín, en catalán y en castellano, era hombre de ambiciones de historiador y por esto fué uno de los cuatro censores de la edición de la primera parte de la *Crònica* de Pujades en 1609. El *Sermó* no se publicó hasta 1602, acompañado de sendas dedicatorias al arzobispo de Tarragona Joan Teres, también aficionado a la historia de Cataluña, a los Concelleres, a los Diputados y nobleza de Cataluña y al lector. El autor aspiraba a que se le encargara la composición de una historia de su región y el sermón fue un pretexto para justificar sus pretensiones. Dice Manescal que reimprimió su oración tal como fué pronunciada. Es posible. El mismo declara que duró tres horas y se maravilla de la atención que le dispensó el público. No es un sermón ni un discurso, sino un tratado histórico que quiere ser un resumen de la historia, la geografía y las instituciones catalanas, sin estilo, con castellanismos absurdos y con una falta de crítica lamentable, y no lo digo teniendo en cuenta los módulos actuales sino los de la época del autor. Pero sentía el patriotismo y amaba a su lengua, aunque la escribía tan mal. Es curioso que la defiende de la objeción de ser *lengua*

curta en comparación con la castellana. Este libro fué después una de las fuentes más citadas en las apologías de Cataluña.

Medio siglo después, en 1644, durante el dominio francés en Cataluña, se imprimió en Barcelona otro sermón en catalán de aniversario de Jaime II por fray Joan Vidal, mercedario. Es un verdadero discurso historicopolítico, lleno de alusiones a los problemas del momento, algunas muy curiosas porque parecen proceder de la propaganda patriótica popular. La influencia del sermón de Manescal creo notarla en el resumen histórico de las glorias de Cataluña entre las que no faltan el recuerdo de los Barones de la Fama y de la leyenda de la Emperatriz de Alemania.

En los sermones de la Diputación se observan extrañas oscilaciones en el empleo del catalán. El que predicó en la fiesta de S. Jorge en 1639, fijémonos en la fecha, el franciscano fray Pau de Sarria, fué en castellano. También se pronunció entonces en esta lengua el *Panegirico de los Heroes Catalanes difuntos, inmortales en sus hazañas* (1639) de fray Gaspar Sala y Berart, el irreductible autor de la *Proclamación Católica*. Gran parte de él no es sino una glosa de la *Proposició* del rey Martín en Perpiñán en 1406, dejando en catalán las frases del rey, *que por ser palabras reales se les deven estas veneraciones*. No por otros motivos. Aun maravilla más, dadas las circunstancias, que fuera pronunciado en castellano el panegírico del mismo fray Gaspar Sala en las exequias de Pau Claris (Barcelona, Nogués, 1641). Titúlase *Lágrimas Catalanas*. Dice el autor que el mariscal de La Motte le mandó que *derramase al mundo*, publicándolo, aquel *pequeño arroyo de lágrimas conceptuosas*. Así lo hizo y dedicó la publicación a Richelieu en un prólogo tan largo de palabras como de lisonjas. El panegírico en sí es un manifiesto político, con un exordio culterano y en estilo lleno de sutilezas. No todas son puramente retóricas sino típicas de la peroración escolástica. Lo sorprendente es que el sermón se publicara en castellano y no en catalán. En cambio su sermón de San Jorge de 1641 lo predicó Sala en catalán y también era *historial* y el orador cree necesario justificarse. Alguna circunstancia influía que hoy se nos escapa. ¿La presencia de ciertas autoridades? ¿La intención política? El sermón de la Inmaculada de 1641 lo predicó el doctor Jeroni Puigvert en catalán ante el mariscal marqués de Bressé. Curioso es lo que ocurre con el sermón del juicio final que pronunció en 1644 en la Merced el doctor Rafael Ribelles ante el mariscal de la Motte, en catalán, pero que sólo se publicó traducido, aunque sin explicar por qué.

Por aquellas fechas a los acuerdos capitulares se agregaron los políticos. Según una carta particular fechada en Barcelona el 27 de febrero de 1641, días después de la muerte de Pau Claris, se prohibió a los oradores sagrados predicar en castellano (*Memorial Histórico Español*, XXV, p. 477; *Crónica de Parets*). ¿Fué obedecida la disposición? No he podido hacer un examen exhaustivo de la bibliografía, pero en la magnífica colección Bonsoms de la Biblioteca de Cataluña sólo he visto una excepción antes de 1646: el sermón de fray Francisco Forner, en San Francisco de Barcelona, en la festividad de San Juan Evangelista, el año 1645. Fué dedicado al Capitán General y se imprimió en 1646 por la Viuda Matevad.

A fines del siglo XVII triunfa la oratoria castellana conceptista y culterana con Josep Romaguera del cual se tratará en el capítulo de la poesía de este período. No he visto ningún sermón suyo en catalán. Es cierto que Torres Amat, y Palau que tal vez en este punto le siguió, mencionan alguno en esta lengua. Temo que las notas que fueron facilitadas a aquél para este artículo y algún otro, no eran a veces copia de portadas sino simples indicaciones en catalán. Así por ejemplo el panegírico a la Concepción en la catedral de Barcelona en 1695, se conserva en la Biblioteca de Cataluña, pero impreso en castellano. Su estilo es culterano sin paliativos. El arcángel Gabriel es el paraninfo y corte-

sano del empíreo. En 1691 el panegírico de Santo Tomás, en Santa Catalina. es una retahila de imágenes y antítesis que ya se anuncian en el título, de poca novedad siempre, con los consabidos *piélagos de rayos* y *golfos de esplendores*, Faetón o Icaro que arde como *mariposa escarmiento de la temeridad*... El *Panegírico en acción de gracias... por el singular favor de aver restituído a la perfecta salud a... Carlos II* (1696), acontecimiento que fué muy festejado en Barcelona, dice también erróneamente Torres Amat que se pronunció en nuestra lengua. Romaguera se asimiló como ningún otro catalán, que yo sepa, el estilo de moda en la oratoria castellana de la primera mitad del siglo, pero con retraso. Ya con anterioridad el canónigo Osona, en catalán, y Sala Berart, en castellano, anduvieron por igual camino.

En Mallorca son típicos los sermones pronunciados en elogio de Ramón Llull el día de su fiesta, el 29 de junio, o el de la Conversión de San Pablo. Muchos se publicaron y los que se describen en la *Bibliografia de les impressions lul'lianes* de Rogent-Duran, son todos castellanos. Hay gran diferencia de tono retórico (ya se manifiesta en los títulos) entre los del siglo XVII y los del XVIII. El señor Juan Pons ha tenido la bondad de comunicarme algunas noticias del catálogo, inédito todavía, del señor García Pastor de los manuscritos de la Biblioteca Provincial de Mallorca, en los cuales aparecen muchos sermones y sermonarios. No he visto ninguno en mallorquín que tuviera carácter luliano, pero sí bastantes de cuaresma y adviento y de misión, como los del doctor Joaquim Aguiló, beneficiado de la catedral de Palma, del mínimo fray Estelrich y del dominico fray Rafael Andreu, y otros anónimos de carácter evangélico, misional y cuadragesimales. Sería interesante estudiar qué influencia puede observarse de la famosa *Retórica cristiana* del jesuíta J. Bta. Escardó (Mallorca, 1647) tanto en la oratoria balear de aparato como en la popular, y observar si sus normas se dejan sentir en la predicación en mallorquín.

Son poquísimos los sermones impresos que conozco de este siglo predicados en valenciano. El criterio que en ello se seguía lo expuso Marc Antoni Ortí, muy adicto a aquél y que en su *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (Valencia. Marçal, 1640) se excusó por escribir el libro en castellano. Este autor en el *Segundo centenario de los años de la canonización de San Vicente Ferrer* (Valencia 1656) dice que el uso del valenciano «se estila en la ciudad en las fiestas que corren por su cuenta... y también el día de San Miguel se predica en la casa del Ayuntamiento en este mismo idioma, por ser propio de la ciudad y estar ella muy atenta a la conversación de su lenguaje nativo, porque *aunque del se tiene muy poca noticia y se practica muy poco*, es un idioma tan fecundo y tan significativo que muy pocos de los vulgares le exceden ni aun le igualan...» (Ribelles, *Bibliografía*, III, 116). Así, Antoni Bonaventura Guerau predicó en valenciano el sermón de la canonización de San Vicente Ferrer en 1655 y de Santo Tomás de Villanueva o en las exequias de fray Pere Esteve (1677). Expresivo es el elogio del valenciano en el prólogo del sermón de fray Joan Bta. Ballester sobre San Vicente (*Ramellet del bateig*..., Valencia, 1667. Ribelles, *Bibliografía*, III.). Esta lengua és «la primera mare de moltes poesies... de qui ho aprengueren los de Sicília y Itàlia, com ho confesa lo bon Petrarca...» No falta, claro está, la afirmación del supuesto plagio por éste de Jordi de Sant Jordi.

Sobre el catalán en el Rosellón y en general sobre la situación de la lengua en aquella comarca antes y después de la anexión a Francia, consúltese la *Histoire* de J. S. Pons citada en la bibliografía. Pocos son los sermones que he podido ver. El predicado por el doctor Joan Mas por la batalla de Fuenterrabía (Perpiñán, 1638), de estilo sencillo, contiene alusiones históricas, como suelen hacer los de la época en Cataluña. El *Panegyrich del... sol immortal de la iglésia Sant Tomàs de Aquino*, del dominico Jaume Ignasi Badua, en 1686, no acusa tampoco veleidades cultas, aunque se excede, según la moda, en la acumulación de citas.



La rectoria de Vallfogona de Riucorb.





Plaza junto a la iglesia y puerta de la parroquia de Vallfogona de Riucorb. Detrás de la cruz, sobre la pared del fondo, se distingue el monumento dedicado al famoso Rector de Vallfogona, Vicenç Garcia.

c) Lengua en que se publicaron relaciones y noticias de actualidad

Estas ediciones volantes de muy pocas páginas, en pliegos sueltos, comprenden relaciones en verso y en prosa. De las primeras se tratará al hablar de la poesía popular, aunque no pueden ser olvidadas en esta sección porque también eran escritas bajo el signo de la actualidad. Las redactadas en prosa, unas veces con el título genérico de relación, copia de cartas, noticias o *noves*, son los precedentes del periodismo. Prescindo de los bandos, edictos y *crides* que solían empezar con las palabras *Ara oiats*, porque tenían carácter oficial y se imprimían casi sin excepción en catalán, así como lo eran en latín, aunque a veces con encabezamiento en catalán o castellano, las alegaciones jurídicas. Es un grupo muy complejo en el cual no siempre es fácil deslindar los géneros, porque la propaganda política se disfrazaba bajo formas muy diversas, pero que me parece da idea hasta cierto punto de la manera como se enfrentaban las dos lenguas en el propósito de captar la atención del público.

He escrito que sólo *hasta cierto punto* porque en los mismos días de la guerra de la Generalidad contra la política de Olivares, se engañaría quien creyera que toda la propaganda impresa del bando catalán aparecía escrita en su lengua. Cuando iba dirigida al rey o a sus autoridades (es el caso de la *Proclamación católica* de Sala y Berart, de la cual se hicieron cuatro ediciones) se publicaba en castellano. Sobre este particular la *junta de braços* adoptó el 18 de septiembre de 1640 un acuerdo tan matizado como significativo: la carta dirigida a los Reyes y al Príncipe había de estar en catalán (era la lengua en que las cortes hablaban a los monarcas), pero se había de traducir para enviarla a los demás personajes que se ordenara (*Dietari del Antich Concell Barceloní*, XII, 1910, pág. 785).

No hemos de creer que todas las publicaciones propagandísticas y que difundían las noticias y detalles de victorias de uno u otro bando aparecieran a cargo de las corporaciones oficiales. Muchas se imprimían, y así se hace constar, a costa de los libreros actuando de editores y en tales casos adquiere significación evidente la gran cantidad de folletos impresos en castellano. Claro está que no faltan los catalanes para la propaganda en el país. Citaré por su importancia y por ser tal vez como una réplica suya el *Diario de la Guerra de Cataluña desde 1640 a 1642* de Pellicer y Tovar, la *Política del comte de Olivares. Contrapolítica de Cathaluña y Barcelona. Contraveri al verí*, etc. del doctor Joseph Çarroca (Barcelona, 1641).

Durante la guerra y la dominación francesa, la propaganda contra el bando catalán no se imprimió, como es lógico, en Barcelona. Es en Amberes donde aparecen algunos de los libros de Pellicer de Salas, en Nápoles sale *La Cataluña desengañada* de Alejandro Ros, en Zaragoza el *Cristal de la Verdad* de fray G. A. Rius y los *Presagios fatales del mando francés* de R. D. Rocabertí. Adviértase que estas obras de polémica política era en Cataluña donde habían de hacer blanco, y todas se redactaron en castellano, aunque los tres últimos autores eran catalanes.

La más antigua relación de noticias venidas del extranjero que conozco impresa en Barcelona y que puede considerarse como un precedente del periódico, apareció en gótico, el año 1557, con el título de *Copia de les noves de Italia per letres de Gènova* (ejemplar en la Biblioteca de Cataluña). Después, variando mucho los títulos, me parece que predominan las relaciones en castellano y siempre a cargo de una librería editorial. Pero en 1641 se publicó en Barcelona la primera *Gazeta* aparecida con este nombre en España, por iniciativa del librero Joan Romeu, en catalán, y a imitación, según el editor declara, de la *Gazette* francesa de Renaudot, nacida unos diez años antes. La idea de Romeu era que los pliegos aparecieran con periodicidad y llevando paginación y signatura correlativas que permitiera después encuadernarlos, pero el empeño no tuvo continuación bajo el mismo título, o a lo menos no sé que se conserve de ella ningún

ejemplar. Del mismo año hay una *Gazeta de Venecia* (impresa por Nogués) y *Copia de una Gazeta enviada de França* (de Matevat). De las relaciones sobre la guerra suelen ser catalanas las contrarias a Olivares, exceptuando las publicadas en Lisboa que eran en castellano.

d) Los festejos y solemnidades públicas

Al tipo de los folletos o publicaciones de actualidad pertenecían las relaciones de grandes festejos y solemnidades civicorreligiosas. Eran muy frecuentes y no faltaba nunca el completo y detallado relato impreso de todos los actos, procesiones y certámenes poéticos relativos a la fiesta, con la descripción de los adornos y decoración de calles e iglesias. Como que solían incluír los versos premiados y el texto de los discursos y sermones, tienen a menudo interés literario y a ellos volveré a referirme en el capítulo de la poesía. A veces constituyen libros voluminosos e importantes, como la *Relación* por el padre Rebullosa de la canonización de San Ramón de Penyafort (1601) o la de la beatificación de Santa Teresa en 1614.

A juzgar por lo que he visto, tales relaciones se escribían en castellano, aunque contuvieran poesías y otros fragmentos en catalán o en latín. El catalán ya no era el idioma de divulgación por todos aceptado en la vida ciudadana. Cataluña era editorialmente de hecho un país bilingüe, aunque en la documentación burocrática y en la máquina administrativa y política el idioma del país conservara la preeminencia. La perdía sin embargo cuando los editores se proponían publicar un libro para cuya impresión se habían agenciado licencia y privilegio y del que esperaban amplia venta. Las relaciones de entradas de reyes y príncipes en Barcelona, festejos por su natalicio, *llantos fúnebres* a su muerte etc. se publicaban en castellano. Alguna excepción puede señalarse como la *Recopilació de las festas* con motivo de haber sido nombrado don Juan de Austria primer ministro en 1677, que en verso escribió *una ploma catalana*. Pero los romances anónimos en catalán que la forman, se imprimieron en un pliego suelto, sin año ni impresor (Aguiló, 2530). Eran la versión para el pueblo. Frente a ella, se publicó en castellano, en verso y en prosa, un *Bosquejo breve* de las mismas festivas demostraciones, con impresor y año (Figueró, 1677). Frente a frente vemos en este caso los dos estilos de divulgación de un mismo hecho, para dos sectores del público. Largo y enfático el castellano; modesto, aun tipográficamente hablando, el catalán. Los *villancicos* y *letras* que se cantaban en las fiestas religiosas y que se imprimieron en abundancia en la segunda mitad del siglo, también son castellanos, por lo que he podido ver.

Se pone de relieve el grado relativo de castellanización de la sociedad barcelonesa en dos relaciones de las fiestas públicas que se organizaron en nuestra ciudad en 1633 y en 1647. La primera era una mascarada que representaba la entrada carnavalesca de los reyes *Belluga* en Barcelona y la cabalgata que les acompañó hasta el palacio del Virrey, que era entonces el cardenal infante, el hermano de Felipe IV don Fernando de Austria. La publicó Givanel y Mas en *Butlletí del Ateneu Barcelonès*, I, 1915, 128-151. La relación en tono jocoso, fué redactada en castellano y la invención del argumento, en el que se mezclan reminiscencias de los libros de caballerías (del *Quijote* y de los mencionados en el escrutinio de la biblioteca en primer término) con recursos populares y caricaturas, parece obra de un curioso ingenio de la época, el doctor Rafael Nogués (*Seugon* en anagrama), autor de otras mascaradas y cabalgatas parecidas, del cual se hablará al tratar de la poesía. Lo que quiero observar, porque se relaciona con el tema del presente capítulo, es que aunque la explicación de la mascarada sea en castellano, son catalanes algunos de los motes, incluso los que caracte-

rizaban a Florisel de Niquea y a Galaor, y que entre los personajes representados figuran Pierres de Provenza y la bella Magalona, cuya historia la imprenta había difundido en Barcelona en el siglo XVII, y el *Sornaguer* del *Partinobles* todos con motes también en catalán. Y esto no era una simple y esporádica concesión de erudito. Al llegar la cabalgata al palacio del virrey, cuando el público se agolpaba alrededor del *cercado* o *clos*, ya nadie se acuerda de los caballeros andantes. Los coros de cantores van alterando sus letrillas catalanas con el estribillo a *mossen Belluga*, y con ello se mezclaban las voces de un intencionado romance castellano *por la nación Española* y la canción languedociana de *la capilla* del rey de Francia, y la de los negros en su idioma contrahecho para acabar bailando una sardana los reyes Belluga. Esta animada mojiganga fué montada de cara al público abigarrado de la ciudad, con sus colonias extranjeras y numerosa concurrencia y aristocracia de habla castellana. A ella, la corte del virrey, y a sus recuerdos de lecturas se dirigen las primeras escenas. Pero la gran masa que había de divertirse con la farsa necesitaba ser interesada directamente, y a medida que el ritmo va haciéndose más rápido, el lenguaje del pueblo se pone en primer lugar. Ya en la escena preliminar los aposentadores de los monarcas de jolgorio habían presentado un memorial también en catalán al virrey, anunciando su llegada y solicitando su permiso.

Creo que la relación de esta mascarada nos explica cómo hemos de entender la castellanización editorial y la vivacidad de la reacción de la lengua del país que se da tanto en la literatura de esta época, puestas frente a frente. Las farsas carnavalescas en las que no se contaba con que el virrey figurara entre los espectadores, se publicaban en catalán y en pliegos sueltos. Nada se decía en ellas de *Don Galaor* ni de *Florisel de Niquea* sino que se hablaba llanamente *de lo senyor Carnestoltes* y se cantaban al tono de una canción popular o se escribían en el *metre de Jaume Roig* (véanse las de 1616, 1619, 1625 descritas por Aguiló, núms. 2522, 2523 y 2525).

El autor de la entrada del *rey Belluga* tiene presente a un posible lector castellano; por esto le explica qué significa *clos* y le aclara que la sardana es un baile catalán, y como que el virrey no podía ser olvidado y tampoco entendía esta lengua, al final de la fiesta, un *flamenco* le tradujo disparatadamente en su idioma todas las letras. Al público catalán nada le había de comentar. Los cantos y el ambiente que sus melodías y estribillos sugerían, le situaban suficientemente a tono del espectáculo. Su poliglotismo no le desorientaba. Las circunstancias le habían habituado a él y en las grandes solemnidades diríase que se había convertido en parte integrante de la representación. No es ésta la única contradicción que ofrece la vida social, aun no bien comprendida, del siglo XVII catalán. Dicen los historiadores que en 1629-1631 la peste había invadido el país y que desde 1630 a 1637 el hambre por culpa de las malas cosechas preocupaba a las autoridades. Nadie lo advertiría en aquellas páginas.

La cabalgata de 1647 fué una fiesta aristocrática organizada para celebrar el bautizo del hijo del virrey francés conde de Harcourt. La relación en malos versos castellanos, obra casi toda de un rimador que parece catalán por el nombre, Francisco d'Aguaviva, se imprimió en parte y se conserva encuadernada en un tomo del *Manual de Novells Ardits* de nuestro Archivo Histórico de la Ciudad. Es un largo conjunto de romances, décimas y estrofas en metro largo, sin que falte el obligado jeroglífico, obra de dos ingenios por lo menos, de los cuales el que guarda el anónimo era el peor dotado. El castellano es la única lengua empleada. Como en disculpa dice el autor de sus versos:

aunque en lenguaje español
compuestos, ninguno diga
que alegar puede ignorantia
pues todos tienen noticia.

En efecto. Pocos ignorarían que mientras se celebraba aquella mascarada, en Münster ya se negociaba. El contraste entre el lujo de los atavíos y la situación verdadera del país, no podía ser mayor.

Un asunto del pasado legendario de Cataluña dió argumento a la mascarada: la entrada de la emperatriz de Alemania cuando vino a dar las gracias al conde Ramón Berenguer IV por haber defendido su inocencia en duelo judicial. La leyenda, bien conocida, la narra por vez primera Bernat Desclot. Nobles barceloneses formaron la comitiva y representaron los principales personajes. Entre los que componían el séquito de la emperatriz, algunos llevan también nombres tomados del *Orlando* de Ariosto, y no faltan Durandarte, don Gaiferos, Montesinos, etc. Era una fiesta de ostentación cortesana, inspirada en una página histórica ya olvidada por los que quisieron encarnarla, que algún erudito fué a buscar sin duda a la versión castellana del Desclot, impresa en Barcelona en 1616. Fué desfigurada sin embargo su intención. En la leyenda, el emperador dió al conde barcelonés la investidura del Condado de Provenza. Según el romance lo que le dió fueron los de Rosellón y Cerdaña. ¿Fué debido el cambio a que al virrey francés no podía agradarle que la Provenza, que desde hacía siglos formaba parte de los dominios de su rey, pudiera parecer tierra irredenta o ligada de alguna manera a la corona de España? Lo cierto es que se alteró la razón histórica tradicional que dió origen a la versión catalana de la fábula, y contra toda la verdad se hizo ver que el Rosellón y la Cerdaña se convertían en la materia del donativo del emperador, al cual nunca ni remotamente habían pertenecido. Parece ironía, porque muy pocos años después aquellos condados fueron desmembrados de Cataluña en favor de Francia. Bien sabrían los personajes franceses que formaban la corte del virrey que su rey renunciaría a Cataluña, si la diplomacia lo exigía, pero de ninguna manera a las tierras de Rosellón. Pasivamente la aristocracia barcelonesa se prestó a aquella tergiversación como se prestaba hacía tiempo, y no parece que el momento político le devolviera la conciencia, al abandono de su lengua.

e) Los diccionarios y la lengua de la enseñanza

No destaca por su importancia ningún libro didáctico en la bibliografía de este siglo. En 1630 se imprimió en Barcelona la *Instrucció als mestres per la enseñansa dels minyons*, según cita de Torres Amat, obra del sacerdote Jaume Casabona. Aguiló no vió este libro del que no conozco ejemplar. No puedo decir qué relación podría tener con el popular tratado didáctico que casi con igual título escribió Baldiri Rexach en 1748. Interesante por el tema y por su rareza es el *Art de escriure intitulat Descans* que Antoni Eudald Llaguna dedicó a los *qui volen saber escriurer per propi ús* (Barcelona, Lacavalleria, 1640). La brevedad del texto, cuya eficacia se confía a las láminas con modelos que lo acompañan, dan categoría a esta obrita en su género. Es el más antiguo tratado de caligrafía que conozco en catalán.

El catalán era la lengua de la enseñanza y en él se iniciaban los escolares en el estudio del latín. De lo arraigada que estaba esta práctica tradicional nos da prueba el pleito entre la ciudad de Lérida y la Compañía de Jesús, a la cual en 1605 la universidad había confiado la escuela de gramática. Una de las razones esgrimidas en 1623, cuando los Paheres quisieron hacer valer sus derechos sobre el Estudio general, fué que «los pares de la Companya de Jesús... lligen la Gramàtica en llengua castellana». El padre general se hizo cargo de lo fundado de la queja y, en 1626, en carta al provincial de Aragón, le encargó que los maestros «sepan la lengua catalana» recordando que en «la observancia de esto a avido descuydo».

Es lógico pues que los libros para aprender los primeros elementos del latín llevaran en catalán los ejemplos que los muchachos habían de traducir. El Nebrija es el texto predominante. Basta mirar la bibliografía de las ediciones barcelonesas que reunió Plaza Escudero. Nueve son las que describe entre 1625 y 1699, y el privilegio de impresión de las *Institutiones* impresas por Liberós en nuestra ciudad en aquel primer año, advierte que, en Barcelona, no se podía enseñar más que con libros de Nebrija y Erasmo. Entre las adaptaciones catalanas de la famosa gramática señalaré la del profesor de la universidad barcelonesa Guerau Marcillo de la cual Torres Amat indica una edición de 1640, reimpresa en 1676 y 1700. Otros libros populares en la enseñanza en esta época son la *Sintaxis* de fray Joan Torrella, rosellonés pero catedrático en Valencia, de la que sólo he visto ediciones totalmente latinas, y la *Summa de temps* del licenciado Vallès, en la versión catalana *ab nous arguments* por Gabriel Rovira, rector de Rocafort, de la cual conozco ediciones desde 1674, y que todavía se reeditó en Palma en 1677 y en la universidad de Cervera. No faltaron las *Elegantiae* de Paulo Manucio que Lorenzo Palmireno, el maestro de Alcañiz, tan arraigado en Valencia, tradujo al castellano y que en 1616 refundió el licenciado de Xàtiba Fernando Álvarez. El fraile carmelita Joan Bta. Bonet vertió al catalán esta adaptación y su trabajo fué reimpreso más de una vez. La primera edición que he visto es de 1679, pero Palau cita otra de 1678.

No es importante la contribución original de los autores catalanes, aunque no he podido entrar a examinar este renglón en los fondos manuscritos de las bibliotecas. El profesor de humanidades en Barcelona Martí Esteva publicó, según Torres Amat, una sintaxis en 1614, con comentarios en catalán. No la he visto. El presbítero catalán Silvestre Casadevall escribió una *Gramatica magna* para la universidad de Barcelona, recapitulando enseñanzas de otros maestros, entre ellos de Francisco Escobar, y la ilustró *gotholaunica explicatione*. La *prima editio* es de 1649 pero se reimprimió en 1669, 1670 y en el siglo XVIII en Cervera (Palau número 46717). Fué dedicada al arcediano mayor de Gerona don Bernat de Cardona. En 1676 apareció en Barcelona una *Gramatica cathalana breu y clara explicada ab molts exemples* del profesor de latinidad Llorenç Cendrós que por su título podría hacer creer que no se refería a la enseñanza del latín. Así es, si bien el catalán es el vehículo principal de la enseñanza.

Me excuso por lo inconexo e incompleto de estos datos. Está todavía por hacer el estudio de los textos didácticos de nuestras antiguas escuelas. Mejor informados estamos bibliográficamente sobre los diccionarios catalanes publicados en este siglo. Los datos que ellos nos proporcionan tienen interés para el estudio del catalán en este período de castellanización.

En el capítulo D2b, en el tomo tercero de esta obra, se habló de la difusión del vocabulario de Nebrija, adaptado al catalán, en Barcelona y en Valencia. En el seiscientos no conozco ninguna nueva edición de aquel libro. Otros autores catalanes, parece que lo desplazaron. El más famoso fué el de Pere Torra, profesor de Gramática en la universidad de Barcelona. Se publicó por vez primera el año 1650 con el título de *Dictionarium, seu Thesaurus catalano-latinus verborum ac phrasium* y se reimprimió, ampliado y corregido, en 1653. Seis ediciones más conozco de esta obra, la última de 1757, impresa en Vich. Presenta una novedad sobre la cual el autor nos informa en su prólogo al lector. Los vocabularios anteriores estaban ordenados *per locos communes* y al principio fué este el sistema que Torra quiso emplear. Pensada mejor la cosa se decidió por el orden alfabético de las palabras, para mejor servir a la *ingeniorum imbecillitati*. El libro, que en su primera edición iba dedicado al canónigo Besora y fué censurado por él, fué sucesivamente completado y en las últimas ediciones lleva al final unas instrucciones sobre la *ortografia en romans*, que ya no eran obra de Torra, y son de las más antiguas que conozco impresas en catalán.

Antes que el *Thesaurus* se publicó en Barcelona, en 1637, un *Fons verborum* del jesuíta Antoni Font al que Torra alude rápidamente en su dedicatoria al lector, declarándolo menos copioso que el suyo. De él se hace mención en el voluminoso *Gazophylacium catalano-latinum* que el doctor en ambos derechos Joan Lacavalleria Dulach imprimió en Barcelona, en 1696, en casa de Antoni Lacavalleria, su padre o su tío tal vez. Su finalidad era la traducción del catalán al latín. Los dos libros antes citados, aunque *molt crudits*, eran deficientes y *tan poch exornats que contenen poques frases*. La ambición del autor se manifiesta en el voluminoso libro que dió a la luz, cuyas fuentes valdría tal vez la pena de averiguar. Uno de sus censores fué el doctor Magí Cases, teólogo y retórico, el autor ya citado de los *Desenganys del Apocalipsis*. Joan Lacavalleria es una figura de la vida universitaria barcelonesa de fines del siglo XVII muy poco conocida. Ayuda a completar provisionalmente su labor de latinista la *Bibliotheca Musarum*, en dos gruesos volúmenes, impresos en Barcelona, por Antoni Lacavalleria, en 1681. El ejemplar existente en la Biblioteca de Cataluña, del que tomo estas notas, parece que perteneció a Bastero. Esta obra, aunque escrita en latín, va precedida de una breve dedicatoria en castellano *A los humanistas* y contiene al final un pequeño *Thesaurus* castellano-latino. La acompañan las corrientes recomendaciones en verso (en latín y castellano también) y las censuras o mejor aprobaciones, siempre elogiosas. Las firman nombres que debían de tenerlo en la *florentissima Barcinonensi palestra Humaniorum Litterarum*, como llaman a nuestra universidad.

¿Hasta qué punto merecía tales calificativos? No es este lugar para debatirlo ni dispongo de material para intentarlo. Reglá exhuma una información del virrey duque de Feria, en 1600, abogando por la supresión de todas las universidades de Cataluña con excepción de la de Lérida, ya que sólo servían, según él, para dar *titulos honrosos a estudiantes ygnorantes*. Tampoco parece, sin embargo, a juzgar por noticias descubiertas por el mismo Reglá, que la universidad exceptuada fuera modélica. La decadencia de su escuela de gramática bien se deduce de la reciente obra de Gaya Massot. Pero no hemos de generalizar opiniones, como la del virrey Feria, ni darles vigencia más allá de las circunstancias que podían justificarlas. Por lo que respecta a Barcelona y al empeño que puso la ciudad para restaurar la buena administración de su *Estudi General*, no quiero dejar de mencionar, puesto que no las veo citadas, las *Ordinations e nou redrés* publicadas en 1629. Forman un extenso volumen de enjundioso contenido, donde al lado de minuciosas prescripciones para el funcionamiento del conjunto de la institución y de las cátedras, se mencionan los libros de texto obligados (en gramática, Nebrija *segons impressió antiga*, y Erasmo) y el detalle del desarrollo en cursos de las materias a enseñar.

Para terminar esta ojeada a la situación del catalán en la enseñanza en el siglo XVII, mencionaré un diccionario catalán que, si no me engaño, es el primero que se publicó en Barcelona no como introducción al estudio del latín a la manera de los anteriores a partir de la adaptación de Nebrija, sino para facilitar a los catalanes el conocimiento de dos lenguas modernas: el castellano y el francés. Es el *Dictionario castellano. Dictionnaire français. Dictionari catala* impreso en Barcelona en casa de Antoni Lacavalleria en 1647. La obra no tiene ninguna pretensión científica. Su autor declara que lo compuso «per apendre las llenguas y *rehunir los cors*». La frase es bonita y adquiere plena significación en las circunstancias históricas en que se escribió. Los Lacavalleria, o Lacavalerie, eran una familia de impresores franceses que llegó a Barcelona a principios del mil seiscientos, como tantos lo hicieron en el siglo anterior, y arraigaron en el país. Antoni de aquel apellido ejerció largos años su arte en esta ciudad. Deudos suyos fueron Joan, el autor del *Gazophylacium*, y Pere que lo fué del léxico trilingüe al que me refiero y que debió de trabajar también como

tipógrafo ya que, así como Joan estudió en la universidad, él nos dice que la imprenta fué su maestro. Un Pere Lacavalleria imprimió por esta época en Perpiñán. El libro, en formato apaisado y a tres columnas, una para cada idioma, consta de dos partes: una de coloquios, muy interesantes como documento vivo de la vida corriente y comercial, y otra que es un verdadero diccionario, aunque dispuesto en orden poco sistemático. Cierran el libro unas notas prácticas de gramática. Tal manual de la conversación era una novedad en Cataluña, pero no lo era en Francia, patria del autor, el cual en una dedicatoria muy personal al mariscal de Brezé, primer virrey de Luis XIII en Cataluña, declara que hace 23 años que vive en Barcelona. «En ella aprendí castellano y catalán, conservando con algún cuidado la lengua francesa, que aprendí por arte en las Escuelas, habiendo nacido en la Aquitania.» Lacavalleria no confundió la personalidad de las tres lenguas, que, durante la entrega de Cataluña a Francia, se hablaban en Barcelona. Asimilado al ambiente del país donde fijó su residencia, no podía hacer como aquel compatriota suyo que, durante una rápida visita a Barcelona, entre 1665 y 1667 escribía: «on parle icy un jargon meslé de Castillan, de François, d'Italien et de toutes langues» (Foulché Delbosc, en *Homenaje a Bonilla y Sanmartín*, III, 299). El rasgo es propio de un viajero superficial pero tal vez da a entender que el idioma propio del país había perdido categoría internacional. Aquel extranjero parece que ni su nombre conocía.

f) Empleo del catalán en obras de divulgación técnica

Más de una vez he hablado en estas páginas de la influencia que la editorial hubo de tener en la preferencia dada a la publicación en castellano. El ámbito de difusión de los libros impresos en esta lengua era mucho más prometedor. Posible fuera que cuando los autores declaran en sus prólogos haber sido rogados con insistencia a no escribir en catalán, tuvieran presentes las excitaciones de sus editores. Por esto, y para penetrar mejor en el complejo juego de causas y circunstancias que se desarrolla en la cuestión del uso de la lengua en este siglo, creo útil referirme, aunque sea rápidamente, a los libros que ni eran de religión, ni de historia ni de poesía, ni trataban de fiestas ni solemnidades, sino de simple información técnica, y que se imprimieron en catalán. Por su tema, tenían el mercado circunscrito a un público que no vivía más allá de los límites de la lengua del país. No actuaba pues la razón de interesar a lectores que no la conocieran, que podía ser tan decisiva para una empresa de edición.

Vayan por delante los libros populares de medicina. En 1625 se imprimió en Barcelona el *Ordre breu y regiment... per a preservar y curar de peste*, del médico manresano Bernat Mas. No se había declarado la enfermedad en Barcelona, pero el autor temía que sobreviniera por influencia de una fatal conjunción de planetas ocurrida el año antes. Era astrólogo, como tantos otros médicos. En 1618 se imprimió en Barcelona su *Pronostich Natural y discurs del cometa y Palma Nubile* (Palau, núm. 156.750). Escribe su libro en catalán *per a que millor me entengan* y porque si los doctores antiguos y extranjeros podían valerse de su propia lengua, «bé se'ns pot també permetre als Catalans escriure en Català, y en nostre propi llenguatge, les coses particularment que han de servir per a comun utilitat». Téngase presente que nadie lo prohibía. ¿A qué podían obedecer declaraciones semejantes? Cincuenta años después se imprimió en Barcelona un curioso y raro libro de Joan Fogarolas, natural de Arbúcies, de polémica sobre la oportunidad de la purga: *Examen judiciari y declaracio dimanada del supremo tribunal de Apollo... de y contra la errada idea de Mestre Pyrrander en favor del ús salubre de la Purga lenitiva* (1676). Sólo conozco el título por el *Diccionari* de Torres Amat, por Palau (núm. 92938), y por haber

figurado el libro en la exposición bibliográfica del *Congrés de Metges de Llengua Catalana* en 1918.

Como ejemplos de breves tratados de interés local y de especializada técnica, citaré el *Paper en que se noten los modos, trastes y enginys de què ha usat la ciutat de Lleyda... per exterminar la llangosta* (Lérida, 1687), de Q. Queraltó, que el mismo año fué traducido al castellano y publicado en Zaragoza; el célebre *Ramallet de tinturas* de Phesio Mayo (anagrama de Joseph Moya), indicio del progreso de la industria de la pañería de lana en Barcelona, donde se imprimió en 1691, o la curiosa *Trassa per reedificar la Iglesia Catedral de... Vich, sens mourer los claustros ni campanar* del doctor en teología de Centelles, Damià Bolló (Barcelona, 1632). Un jurisconsulto barcelonés, Bosser, de quien no tengo más noticias, escribió una *Jurídica demostracio de la noblesa de l'art y professors de la pintura*, en Barcelona. Su editor, Moliné y Brasés (*Bol. Acad. Buenas Letras*, VII, 1913) la cree anterior a 1688. No entraré en el interés que pueda tener para la historia del arte, pero en calidad de pieza retórica lo tiene como documento de la elocuencia de la época. El hipérbaton del estilo, que nada se parece al de los sermones impresos, la erudición clásica, bebidas en tratados italianos a juzgar por las citas, y el ornamento mitológico, dan tono especial a esta alegación en derecho, tan distinta de las propiamente forenses de su tiempo por el tema como por su forma literaria.

Tres libros sobre el arte de la guerra se publicaron en catalán en Barcelona, por los años de los Segadores. Sus autores pertenecían a la escuela barcelonesa donde la técnica militar tuvo una organización que, en parte, fué continuada en las academias españolas. Domingo de Moradell, sargento mayor, que distinguió su pericia en el sitio de Salses, escribió *Preludis militars* «en los quals se tracta lo que han de saber y observar los oficials majors y menors de guerra, y los soldats de la insigne ciutat de Barcelona, y lo modo han de jugar las armas, formar esquadrons, repartir las bocas de foch y altres actes militars». Se estampó en Barcelona en 1640, con dedicatoria «a la nobleza y juventut bellicosa de la escola militar Barzelonesa». La obra parece escrita, a juzgar por algunas alusiones de la dedicatoria, con anterioridad al Corpus de Sangre, pero la aprobación es del 22 de septiembre de 1640. El autor se propone formar jefes militares para que los capitanes de los ejércitos reales puedan ser naturales del país. Este pequeño tratado fué traducido al castellano e impreso en nuestra ciudad en 1674 por el soldado Jacinto Ayom (Moya?), con leves modificaciones que ya en el título se notan y son indicio de la evolución de los tiempos: los soldados ya no se llaman de la *ciutat de Barcelona* sino de «Su Magestad Catholica el Rey nuestro Señor que Dios guarde». El prólogo hace una declaración franca y cruda sobre la pérdida de prestigio del catalán, en términos desenfadados, que se apartan de los lugares comunes con que solían formularse, desde el siglo XVI, las excusas por abandonarlo o la decisión de serle fiel. Copiaré algunas de sus palabras: «De la lengua Catalana han fenecido las admissiones y aplausos, no sé si por mal entendida o por mal recibida... Tan trocados miramos los tiempos, que si aora escriviera en lengua catalana aunque fuese un Salomón, no sería aplaudido, y por esso me he resuelto traduzir este compendio.»

Dos años después del anterior, el *mestre de la Escola de Artilleria* de Barcelona Francesc Barra, publicó en la misma ciudad su *Breu tractat de artilleria recopilat de diversos autors* dedicado a los Conselleres. El libro, acompañado de grabados, lleva poesías elogiosas en los preliminares que indican el relieve que se quiso dar a la edición. Una de ellas, un *Madrigal*, es del poeta Fontanella del cual se hablará más adelante y que entonces, en plena guerra, desempeñaba un cargo militar. La *Décima* del paborde Jaume Monlleó y Amigó, beneficiado de la catedral, hace un juego de palabras a base del nombre del autor. No tan citado como los anteriores es el tercer título de esta curiosa serie: *Orde de batalla*

o breu compendi militar de alguns advertiments que deuen tenirse formant esquadrons por Joseph Doms y Figueres, *ajudant reformat de sargento major* (Barcelona, Nogués, 1643). Una dedicatoria al lector le recuerda «com la vida del Cathalá haje de ésser militar» y el autor apoya su tesis en citas de Virgilio, Plinio y Marcial. La obra fué dedicada a los componentes de la *Junta del Batalló del present Principat de Cathalunya.*

Pongo al final el *Llibre del secrets de agricultura* de fr. Miquel Agustí (1617), la famosa *Agricultura de Prior*, tan divulgada después en castellano.

Resumen

Para justificar tanta cita de títulos que pocos lectores esperarían hallar en la introducción de un capítulo de historia de la literatura, quisiera sintetizar, aunque sea provisionalmente, las consecuencias que a mi entender se pueden deducir de los datos aducidos en la cuestión del retroceso editorial del catalán. Siempre bajo reserva de que otras noticias las invaliden o completen.

El postulado capital para interpretar el período de la decadencia de la literatura catalana, es el debilitamiento del espíritu nacional manifestado en el retroceso del empleo literario de la lengua del país. No es de mi incumbencia comentar aquí la nueva explicación que los historiadores dejan vislumbrar de aquel supuesto aflojamiento de los resortes vitales del Principado. La revolución de 1640, ya incubada desde antes, y la Guerra de Separación en que desembocó, si actuó como un reactivo, valiéndome de la expresión de Vicens y Vives, fué porque hubo energías para no hacerlo inoperante.

¿Qué relación de causa a efecto existe entre el encuadramiento político de la Cataluña de entonces y la pobreza y despersonalización de su literatura, la castellanización de su lengua y la creciente tendencia de las clases cultas a renunciar al empleo del catalán? Los motivos ya actuaban desde el siglo anterior y me referí a ellos en el capítulo D (siglo XVI), 2. En el siglo XVII, aunque los acontecimientos históricos podían hacer esperar otra cosa, continuó en ciertas zonas la eficacia del proceso de debilitación del vínculo que unía a las clases cultivadas con la lengua propia. Al señalar las consecuencias de este hecho, quisiera evitar las simplificaciones excesivas, pero el índice de la publicación en catalán no siempre lo es del grado de presión o depresión del espíritu colectivo.

Por de pronto, la debilitación del vínculo no trasciende a la esfera privada. Se da, esto sí, en las capas cultas de la sociedad un bilingüismo que ya antes existió siempre, por razón de oficio, en extensas zonas de la burocracia real y probablemente también en la familia de los monarcas, aun antes del Compromiso de Caspe, aunque no diré que hubiera total equiparancia entre ambas lenguas: catalán y aragonés. El bilingüismo de las clases altas favorecía la tendencia editorial a asegurar más amplio mercado para sus producciones, dedicándose con preferencia creciente a la publicación en castellano. Esta frontera, llamémosla editorial, no coincidía de ninguna manera con la de la lengua hablada ni con la literatura popularista. Sería también un error creer que los castellanismos detonantes e innecesarios que presentan tantos libros impresos, anduvieran en boca de los mismos que los escribían. Por ejemplo, los *cuyos* con que termina Manescal sus dedicatorias, calcando una fórmula castellana.

Teniendo esto en cuenta, se explica bastante el flujo y reflujo del catalán en los diversos géneros de libros que he ido enumerando. Las obras de piedad, si se dirigían a un público que no entendía bien el castellano, o lo ignoraba, se escribían en catalán. Si podían contar con lectores más bregados en el otro idioma, y aspiraban a tenerlos más allá de los límites de Cataluña, o entre la población castellana que en ella vivía, se valían del castellano. Es el caso de las

obras religiosas de Domènech y de Camós. En la predicación había que contar con el hechizo que la oratoria barroca castellana ejercía sobre los públicos, aun cuando no entendieran bien el castellano. Recuérdense las afirmaciones arriba transcritas (§ b) del padre Forns y de Andreu Bosch. Era la sonoridad, el torrente verbal, el *bulto de paraulas* que decía irónicamente Estrugós, lo que encantaba a los auditorios. Mal encajaba este estilo con el genio del idioma del país, *llengua curta* (epíteto que tuvo fortuna) como decía Manescal, pero llegó a imponerse, como hemos visto, a algunos predicadores catalanes. Observemos que era en la pompa del lenguaje donde el catalán parece batirse en retirada. Se había mantenido muy fiel a su estructura medieval y no evolucionó con el Renacimiento. Triunfa también el castellano en la literatura de descripción de festejos y solemnidades de aparato, en las que por otra parte la nobleza, tanto la forastera como la más o menos castellanizada del país, y el elemento eclesiástico y universitario y burocrático jugaban importante papel. Así y todo ya hemos visto que la presión de la presencia de un público popular y no sofisticado obligó a hacerle su parte en la mascarada del rey Belluga. Es precisamente el trozo más vivo de la farsa. Otra circunstancia de castellanización creo yo que hay que tener en cuenta durante los años de la anexión de Cataluña a Francia, y es el elemento oficial que a ésta representaba. A primera vista nadie lo diría, pero es lógico. El castellano fué lengua cortesana en tiempo de los Luises y muchos de los nobles franceses que actuaban de virreyes y grandes dignatarios, debían de hablarlo, o a lo menos entenderlo. Así se explicaría tal vez la aparente contradicción, observable en ciertas zonas de la vida pública, precisamente en los años que Cataluña luchó contra la Corona de España.

La visión que nos podemos formar de la vida literaria y cultural en Cataluña a base de los datos que nos da la bibliografía de las producciones impresas, no es completa. Mucho debió de escribirse que no pudo abrirse camino hasta las prensas. No olvidemos que, como vamos a ver muy pronto, Vallfogona no se publicó hasta el siglo XVIII y Fontanella hasta el XIX, y queda el campo de la literatura popular, vivísima y bien recibida del público, pero inoperante en gran parte hasta que el Romanticismo se apasionó por descubrirla y por salvarla en lo posible.

Son tan numerosas las protestas de adhesión a la lengua catalana por parte de los escritores que la cambian por la castellana, que uno se pregunta cuáles fueron las razones que les decidieron a ello. A menudo se expresa que son externas a la voluntad del autor, o que éste ha tenido que resistir presiones para no transigir. Recuérdese la declaración del doctor Bernat Mas. Narcís Peralta (*Memorial*, 1620) dice que lo había escrito en catalán «mas mandáronme personas a quienes devo respeto y obediencia lo traduxese... por no ser nuestra lengua entendida fuera los límites deste Principado». Pujades ya veremos que dice que algunos deseaban que su obra la redactara en castellano. Andreu Bosch ya ve venir las críticas de que será objeto por escribir en catalán, estando tan arraigado *lo hodi se li té* (*Títols*, pág. 27). No hemos de interpretar literalmente la frase. Quien la pronunció se refería a sus contemporáneos, culpables (página 24) *de haverla anada aborrint* (la lengua). Años después Romaguera desafiará (lo veremos en el capítulo de la poesía) a los que le censuren por escribir su obra en el idioma materno. Existía una presión editorial y social, contra la cual muchos reaccionaban. Aun en Valencia, el beneficiado Josef Rostojo, en unos versos que escribió para la beatificación de San Ignacio de Loyola en 1610, se encara con el posible crítico de su adhesión al idioma materno, y con exageración irritada dice:

Si algun resabut dirà
perquè en castellà no escric,
dic yo que de aquella llengua
sols me vale pera mentir.

A pesar de todo, es indudable que ciertas clases cultivadas se aferraron poco en general a la lengua materna. Desconfiaban de ser entendidos y se acomodaron con mayor flexibilidad de la que hacía suponer su intransigencia en mantener lo que llama Vicens y Vives el esqueleto de sus preeminencias. Diego Cisteller, en su ya citado *Memorial* de 1636, daba lapidariamente una explicación y señalaba una causa. Él la circunscribía a la publicación de libros devotos, pero el juicio tenía y tiene validez para los años posteriores y también para otros géneros propiamente literarios: la culpa estaba en «*el descuydo de los passados y la vanidad de los presentes*».

2) La Poesía

Convencionalmente daré este nombre a la literatura rimada que nos ofrecen las publicaciones y colecciones manuscritas de la época. Bastantes nombres de poetas, pero la mayoría en esporádicas apariciones. El versificar en catalán, castellano o latín, estaba al alcance de todos. Muchas circunstancias de la vida pública o social, aun las más triviales, daban pie para ello. Bien lo vemos en los títulos y motivaciones que encabezan a menudo las composiciones, exagerando la moda madrigalesca que ya se observa en algunos poetas de nuestro siglo XV. Los preliminares de muchos libros suelen contener versos escritos en alabanza del autor. Valdría la pena de formar su índice. No con la esperanza de descubrir obras maestras, sino buscando en ellos datos biográficos de algunos poetas y noticias para mejor situarlos en su ambiente y amistades. Aquellos versos se escribían sólo pensando en cenáculos eruditos.

Un público mucho más amplio era el que acudía a presenciar las solemnidades cívicas y sobre todo religiosas, con su acompañamiento de certámenes de poesía, epigramas, motes y jeroglíficos, dispuestos según la moda barroca, en la decoración de iglesias y edificios civiles. La agudeza y la retórica eran exigidas siempre aunque el auditorio no pudiera penetrar la una ni seguir el rápido despliegue de imágenes y de mitologías de la otra. Lo mismo ocurría en la predicación, como se ha dicho. En los certámenes se hacía por lo común una concesión al público en el *vejamen* o crítica de las obras presentadas, que en el siglo XVII, como en el XV, sobre todo en Valencia, se escribía en tono que aspiraba a ser jocoso. Aquellos auditorios sin embargo dan la impresión de que eran aburguesados. Y aunque no lo fueran todos sus componentes, socialmente hablando y en el sentido que hoy damos a la palabra, se contagiaban del convencionalismo del ambiente y se desprendían circunstancialmente de sus hábitos tradicionales de reacción a las formas de poesía que podían hablarles de manera más directa.

No se puede hablar de escuelas de poesía. Sería excesivo en un siglo tan pobre en ella como lo es la literatura catalana en el seiscientos. Tal vez es más adecuado aludir a tres estilos: a) el de los certámenes, influído todavía, en la intención al menos, por el peso trovadoresco de los siglos anteriores y sensible al recuerdo de Ausias March, especialmente en la primera mitad del XVII; b) el de la poesía imitada de la castellana, y c) el de la lírica y narrativa de tono popular. Son formas que no se dan siempre bien delimitadas, en especial las primeras, y que coexisten. La distinción dialectal entre las variedades lingüísticas del catalán propiamente dicho, el valenciano y el mallorquín, y aun el rosellonés, se acentúa. No sólo es una aspiración a personalizar con nombre propio la literatura de cada reino, sino que en realidad Cataluña y Valencia viven prácticamente incomunicadas, y las peculiaridades de las parlas locales entran decididas en la producción escrita. Se rompe la antigua unidad de la lengua literaria.

Andreu Bosch dedica algunas páginas a hablar de la lengua en sus *Títols de honor de Catalunya, Rosselló y Cerdanya* (1628). Al principio, dice, había la *llengua limosina* y era pronunciada y hablada de igual manera en los diversos reinos y condados. Degeneró después y de ella se formaron tantas lenguas que cada una parece diferente de las otras: «so és la Valenciana, de la Cathalana, Mallorquina y Rossellonesa». En otro capítulo habla «De la llengua Rossellonesa y de son origen y differència ab la Limosina y Cathalana». Tales afirmaciones sin embargo tenían sólo valor erudito. En el Rosellón siempre el pueblo ha dicho que habla catalán, pero son prueba de la tendencia a cierto acantonamiento lingüístico que fué en Valencia donde más arraigó en el campo literario. Las Baleares también lo sintieron. El poeta Miguel Ferrando de la Cárcel terminó en 1633 una obra devota en verso titulada *Vigilant despertador*, dada a conocer por Bover. En el prólogo dice al lector que en ella verá que «la llengua mallorquina no és tan mala com la pintan...». También en el siglo XVII se tradujo el Nuevo Testamento *del grek en llengua menorquina*, cuyo texto Bohigas (EUC, XII, 1927) encontró en Oxford.

La unidad de la antigua lengua literaria no era ignorada. El ya citado fray Elías Estrugós, rosellonés, en el *Fenix Catala*, bastante posterior (1644) a los *Títols* de su coterráneo Bosch, no dice que escriba en rosellonés en los pasajes que más arriba he transcrito. Muy al contrario. Con todo y que prologaba un libro sobre una devoción tan popular como la del Carmen, al hacer sus manifestaciones en favor de la lengua nativa, se sitúa en el terreno de la poesía y pone a Ausias March como testigo de lo que puede lograrse con aquel idioma que *nomenen esteril*. Al nombre del trovador valenciano agrega el de diversos poetas contemporáneos (alguno me es desconocido), roselloneses y naturales del Principado, como Vicenç Garcia. Lástima, dice, que su ejemplo no tenga más imitadores. Las gentes prefieren a los que hablan *la parla més culta y a vegades oculta*. Esta crítica al estilo poético puesto de moda, no se hace en nombre de la modalidad dialectal rosellonesa, sino lamentando la decadencia de la poesía catalana en general. El libro de Estrugós, en las páginas preliminares, tiene alta significación recordando la época y la región en que se escribió. Contiene una antología de poesías dedicadas a la orden carmelitana o al autor, todas en catalán, menos unas décimas, anónimas como la mayoría de las composiciones. La extrema postración a que había llevado al catalán su deseo de borrar sus diferencias con el castellano se marca en las *Dècimas bilingües* de María de Rocabertí. Otra curiosidad que también fué después algo de moda es el soneto en que «en confirmació de la cortedat de la llengua són totas las paraules monosíllabas». La crítica que se hacía al catalán de ser breve en su léxico, al contrario del castellano, se convertía en un mérito y se procuraba lucirlo, aunque fuera haciendo violencia a la expresión. Tan arraigada muestra Estrugós la fe en la unidad de la cultura catalana y tanto empeño puso en presentarla a la atención de sus lectores que, para demostrar su importancia, formó un *Helench dels escriptors catalans* dividido por materias, en el que se mencionan casi doscientos que escribieron en catalán, latín y castellano. No faltan entre los teólogos «Sant Ramon Llull y Boxadós, martyr oriundo de Barcelona», ni entre los autores de *Retòrica, Poesia* y *Historia* Pedro el Ceremonioso ni Muntaner. En cambio, no menciona a ningún poeta. De Ansias March es en el prólogo donde habla. Esta primera tentativa de catálogo de escritores catalanes es muy anterior a la que el padre Marcillo incluyó en su *Crisi de Cataluña* (1686).

a) Los certámenes

En el capítulo del tomo anterior dedicado a la poesía del siglo XVI se habló de la tradición de las antiguas fiestas de la Gaya Ciencia que todavía parece

continuarse en los concursos convocados con motivo de conmemoraciones religiosas o políticas. La cadena no se interrumpe en la centuria que estudiamos, pero la costumbre evoluciona. Al principio todavía los participantes conservan actitudes y se valen de tecnicismos trovadorescos, como en el certamen de 1601, pero la fiesta poética va desplazándose. De constituir por ella sola una solemnidad que se sostenía y justificaba con su propio prestigio, acaba por convertirse en un número más de un programa de festejos y se combina con toda la barroca escenografía en que aquéllos se envolvían. El bilingüismo que ya señalamos en certámenes anteriores, no sólo en Valencia sino en el de Barcelona de 1580, se desnivela cada vez más en favor del castellano y la convocatoria ya suele escribirse en este idioma.

Se abre casi el siglo con el *Certamen literal* mandado publicar por los Conselleres de Barcelona en honor de la canonización de San Ramón de Penyatort. El padre Rebullosa, el predicador anteriormente aludido, dejó de todo una puntual y extensa *Relación* publicada en 1601, donde se incluyen los sermones, poesías, motes y jeroglíficos relativos a las fiestas.

La participación catalana no habría tenido tanto interés si Francesc Calça, de quien hablé en el capítulo de la historia en el siglo XVI, no hubiese llevado al certamen su entusiasmo por la antigua escuela. Suena como una voz arcaica, que se escuda en la gloria de Ausias March, única que todavía brillaba en la poesía catalana, y no admite otras normas que las de la Gaya Ciencia y de los *provençals y lymosins poetas.* Calça, pésimo rimador, se embaraza con los consonantes y para salir de apuros acude a las más absurdas inversiones de palabras, sin asustarse ante ningún prosaísmo. Con todo, su *Sentencia* es un interesante documento literario. Vemos en ella el concepto fosilizado que tenía de la poesía catalana la vieja generación y el desconcierto que le producía la que a ella se le antojaba desordenada libertad de la escuela castellana que se ponía de moda. Si la producción poética en catalán no tenía otros valedores, bien se explica que enmudeciera. Calça sentía el amor a aquella tradición, pero el menos indicado para vivificarla era él mismo, cerrado a toda innovación e incapaz de sentir, en su pedantería y respeto por *de l'art la gravedat*, la voz del lirismo y de la canción popular. Si San Ramón fué catalán, *los Catalans, perque dexam la llengua?* se pregunta. Los provenzales y lemosines fueron los inventores de la *delicad'art*, aguzadora del ingenio. «Ausias March en ella fonch poeta», el más excelente de su tiempo.

La Gaya fonc sciència nomenada
per catalans antics de gran renom
y és gran dolor no entendre perquè y com
casi per tots greument és menyspreada.
En castellà tothom se don a scriure,
tenint per cert que'ls farà més profit...

Busca la razón de este abandono y cree hallarla en la mayor facilidad prosódica que, a su juicio, ofrece la versificación castellana frente a *les lleys dels Catalans, estretas* en la acentuación, que no permiten *liberament escriure en Catala* (los endecasílabos de Calça, todos van acentuados en la cuarta sílaba, con cesura). En una estrofa que parece una caricatura de las inversiones culteranas, censura la despreocupación de la poesía castellana por la sinalefa, la sinéresis y la *tornada rima:*

Molts castellans a tort y a dret escriuen
sens advertir lo accent si és llarc o breu
y si no fan figura, no'ls sap greu;
aquella entench que Synalepha diuen.

Calça no transige: *ya vetx que reñiran ab mi.*

Tothom va tras de molta llibertat
y de cantar chacona *y* çarabanda:
vers de primor, ya'l posen a la banda
curant molt poch de l'art la gravedat.

Su estrecha preceptiva, nada indulgente contra los que habían *greument faltat en l'art,* convirtió a Calça, juez de los versos catalanes del Certamen, en un censor tan duro que la mayor parte de los concursantes se volvieron de vacío (*se'n tornaren de buyt,* como dice la *Sentencia*). Bien lo recalca el comentarista Rebullosa en su *Relación* (pág. 344): «por ser las leyes de la Poesía Catalana antiquísimas y muy rigurosas y del todo contrarias a la anchura y libertad que hoy muchos platican». ¿No se advierte en estas palabras cierto orgullo de escuela, encerrada en sí misma, y tan intransigente en sus códigos como lo eran las magistraturas del país en la observancia de sus privilegios?

Se celebraron en aquellas fiestas dos concursos literarios, convocado el uno por la Ciudad y el otro (*Justa literaria*) por la *Universitat del Estudi General* de Barcelona. El primero ofrecía un premio para el catalán, el castellano y el latín, por este orden. Sus respectivos jueces fueron Calça, Joaquin de Setantí el autor del libro de máximas *Centellas de varios conceptos y avisos de amigo* (1614), y Galceran de Albanell. Los poemas catalanes se habían de escribir en *estramps* o *cantos* y el premiado fué Jeroni Pujades, historiador como Calça aunque entonces sólo en potencia, y más joven que él. Escribió unos versos en las *coblas* tradicionales, con *tornada,* con banal guardarropía mitológica, hasta que entra a desarrollar un tema religioso de teológica sutilidad. Al padre Rebullosa que narró las fiestas de la canonización, le debió de parecer demasiado duro el fallo del juez y copió en la *Relación,* dándoles especial relieve, dos poesías más: una canción del doctor en Derecho Fructuoso Bisbe y Vidal, *llena de sentencias philosóphicas y de símbolos secretos* y un soneto de un Ausias March, de tierras de Lérida que, según Torres Amat, se llamaba *Pedro* de nombre de pila, mientras Ausias era sólo su apellido. La semejanza de nombre le valió una pequeña celebridad. Rebullosa le hace heredero «del nombre y sangre ilustre del que lo fué tanto entre todos los poetas de que España más se aprecia». Poco vale el soneto y algo le aventaja la canción de Bisbe y Vidal, a lo menos por cierta fluidez. Una circunstancia notaré. Ambos escriben sus endecasílabos con acentuación más a la italiana que Pujades y prescindiendo por lo tanto de la regla de *los accents,* tan reverenciada por Calça. Por este motivo tal vez no les concedió el premio. De todos modos, en la *Sentencia* parece referirse a Bisbe y Vidal, sin citar su nombre pero animándole a concurrir en adelante a los certámenes. La presencia de Bisbe y Vidal en estas fiestas se señala en otra canción catalana con alusiones virgilianas que, sin presentarse al concurso, apareció fijada, con otras composiciones, en la puerta del convento de los dominicos el día de la procesión y que copia Rebullosa (pág. 207) el cual, por lo que se deduce, era amigo y parcial suyo. Bisbe y Vidal es autor del *Tratado de las comedias en que se declara si son lícitas,* impreso en Barcelona en 1618, tan interesante para la historia de las polémicas teatrales en España, y de dos tratados religiosos publicados en 1625 y 1627. Se ha discutido sobre su verdadera personalidad y se dice que aquel nombre era un seudónimo, aunque no lo deja sospechar la manera como se le cita en el certamen. Intervino también con una poesía en castellano en el certamen de Santa Teresa (1614).

El de la Universidad fué más rico que el otro en el número de temas sacados a competición. La convocatoria se hizo en latín y en un soneto en catalán, lengua en que aparece redactado el cartel. No se piden *estramps* ni *cants* sino «octaves, cançons o redondillas de *deu* peus». Los jueces eran el canónigo Pons, rector de la Universidad, el canónigo y diputado Jaime Cordellas y el deán Onofre Pau Cellers. Solo una obra en catalán fué premiada: el *Canto* del estu-

diante Ramon Havem, con *tornada* y acentuación tradicional. La sentencia, muy larga, está en castellano, como todos los sermones pronunciados en aquellas fiestas, con excepción de alguno en latín, y la mayoría de los jeroglíficos, motes, lemas y las redondillas que algunas cofradías echaban al paso de la procesión. Dos números hubo en los festejos de tono caballeresco: la *Defensa del Paso Venturoso* y el *Desafío de los caballeros de Tarragona a los de Barcelona*, y también fueron redactadas en verso castellano sus descripciones. Aquellas fiestas fueron muy populares y se publicaron relaciones en verso catalán, en pliegos sueltos. Una de ellas se refiere a la procesión de la *vila de Caldes*. Es muy probable que las hubiese para muchas otras poblaciones de Cataluña. (Véanse las descritas por Aguiló, núms. 2515 a 2517.) Una de ellas es en quintillas, pero las otras acusan formas tradicionales.

Me he extendido tal vez demasiado en el certamen de San Ramón de Penyafort. No interesa a la poesía estrictamente hablando, pero mucho y desde diversos puntos de vista, a quien desee conocer el clima literario de los círculos eclesiásticos y universitarios de la Barcelona de entonces. Ya hemos visto cuál era la doctrina poética que puede desprenderse de la sentencia de Calça. Se basaba en los antiguos códigos trovadorescos. ¿Cuáles eran las preceptivas que tanían predicamento por aquellas fechas en Barcelona? ¿Circulaba ya en la ciudad la poética de Díaz Rengifo, que tanto éxito alcanzó en la centuria siguiente? De la circunstanciada relación de Rebullosa lo que resulta claro es la adopción de las formas poéticas castellanas por los que versificaban en esta lengua, aunque Calça las rechazara abiertamente.

La beatificación de Santa Teresa de Jesús en 1614 fué celebrada con gran pompa y entusiasmo en Barcelona y no dejó de escribirse y publicarse la descripción de sus fiestas. La redactó en castellano José Dalmau, del Consejo de Su Majestad, y, dentro de lo convencional del lenguaje y del tono ponderativo del género, acierta a hacer comunicativa su admiración ante las luminarias nocturnas, la concurrencia a las procesiones y la parte que toda la ciudad tomó en las fiestas. Como número obligado en los festejos no faltó el certamen poético. Al margen de él, y sin aspirar a premio, se compusieron y se divulgaron tal vez en hojas sueltas, diversas composiciones *a la devoción*, es decir que quedaban fuera de concurso. Están en castellano y en latín las que recoge la *Relación*, con excepción de una *Cançó* a la italiana y una *Sextina* dedicada *al Sagrat mont del Carmelo en rahó de ser-li restituyda per la mare Santa Teresa de Jesús la regla primitiva*, repitiendo las mismas rimas, pero en diferente orden, en cada estrofa, ambas catalanas y anónimas. También sin nombre de autor se publican la *Sàtyra a una dona* que, en Toledo, al perder un zapato creyó que la Madre se lo había hurtado y, hallándolo después, le dió con él en la cabeza, de lo más prosaica que darse pueda; y el soneto *ab labyrinto*, dialogado. *Tanto temor Teresa, tanta pena* que en las ediciones de Vallfogona figura como obra suya. Va acompañado de unas cuartetas, igualmente en catalán, explicando la traza con que fué expuesto al público, en forma de torre con una silla en su interior. Tampoco se dice que fueran de Vicenç Garcia las *Dècimas a les figues que per manament de son confessor fehia a Christo nostre Señor la mare santa Teresa de Iesús*. Los jeroglíficos tenían sus motes todos escritos en castellano y en latín. Fueron muchos.

Si no me engaño, esta relación es la que contiene más versos de todas las que conozco. Anagramas, epigramas, versos heroicos, sonetos, romances, canciones, se colgaban de los tapices que decoraban la calle y plaza fronteras de la iglesia de las carmelitas descalzas. Para cantar en la capilla «uvo muy curiosos villancicos y seguidillas, los más dellos compuestos por el ingenioso Poeta Lope de Vega». La *Relación* los publica, aunque sin expresar cuáles de los ocho que reproduce eran suyos. No faltaron torneos, músicas por las calles que tañían

«motes, madrigales y batallones», cohetes desde las torres de las iglesias, ni una cabalgata en la que figuraban juegos y encamisadas de caballeros representando la pelea de la Santa con el demonio y los herejes. Toda esta plasticidad barroca, que no puede ser invención del cronista de los festejos y que exigía cuantiosos desembolsos («llegaron a pagarse a quatro reales cada asiento, cosa que no se ha visto en esta ciudad en ocasión alguna de *comedias*, o fiestas de juntas o torneos»), iba acompañada de una pompa oratoria, toda en castellano, que a veces mezclaba lo divino con lo humano en proporción desconcertante. Fray Pedro Jover, provincial de los menores de la Observancia, en su largo sermón, lo mismo cita autoridades de la Biblia o de la Bula de Beatificación, o de Séneca, Cicerón, Plutarco, Juvenal, Ovidio, Ausonio, Pitágoras, Horacio, Lucrecio y Plauto, que de Erasmo, Budé... o de las *Partidas* de Alfonso el Sabio. El virrey, el duque de Almazán, presidía la fiesta en un tablado, «y la señora Virreyna con sus tres hijas», que según malas lenguas eran las que en realidad gobernaban. *Mai s'havia vist en Catalunya manessin les dones*, reporta Reglà que los Conselleres escribieron al rey por aquellas fechas. La ciudad era como un oasis en el Principado el cual, según la Generalidad escribía en 1615, un año exacto después de aquel echar la casa por la ventana, vivía «ab grandíssima afllicció per la multitud de lladres y mala gent». No eran pues frases retóricas las que pronunciaba Jeroni Besora, en la oración a la que me referiré muy pronto, al agradecer el beneficio de las fiestas de la beatificación *miseris istis et calamitosis temporibus*.

La idea del certamen poético, que se celebró en la iglesia de los padres carmelitas, dice el autor de la *Relación* que fué suya, y convidó con su cartel *a todos los Poetas de España*. De los siete premios, uno exigía la lengua latina y la castellana el otro. A los demás podían aspirar indiferentemente composiciones «en lengua castellana o catalana». Pero los poetas en esta lengua no se sintieron muy tentados por aquel cartel enfático y culterano dirigido «a las Docticanas y loquazes musas de nuestra Europa». Sólo dos poesías en catalán se publican y probablemente no se presentaron otras al concurso: del doctor Pujades y del canónigo Ferrer de Guissona. No se dice que fueran premiadas y no he visto que se las aluda ni en el vejamen ni en la sentencia de don Juan de Ferreres, secretario del certamen. Ambos aspiraron a la recompensa prometida a las obras en octavas pero las suyas no son *octavas reales*, como las que se presentaron en castellano, sino en *coblas* a la manera de las de Ausias March, sin *tornada* sin embargo las de Pujades.

Los dos poetas escriben bajo la influencia del cantor del amor. Pujades no lo declara, pero en cuanto leemos los versos iniciales de su primera estrofa:

Gran pahor tinch que'l curt do de natura
me fass'avuy mancar en vera laus,

nos viene a la memoria el comienzo del canto LXXII de Ausias March: *Paor no tench que sobreslaus me vença*. Pero no es ésta la única reminiscencia. El tono, ciertos arcaísmos de lenguaje (*arma*, *laus*, *pahor*, *perfet*, etc.), la manera de cortar la frase y de darle categórica intención, como en la tercera estrofa, sobre los bienes que atraen al hombre,

Tres coses són, e cascuna'ns aterra
nostr'esperit, causant-li sempre dan,
haver molts béns, bondat, linatge gran...

tienen en Ausias March su modelo. La distinción entre *bé* y *delit* de él también procede y ella arrastra consigo la típica terminología (*honest*, *profit*, *delitable*) en la cuarta estrofa y la alusión a los filósofos:

BREV TRACTAT

DE ARTILLERIA

RECOPILAT DE DIVERSOS AVTORS, Y TREBALLAT PER FRANCESCH Barra Barcelonès, y mestre de la Eschola de Artilleria de la insigne Ciutat de Barcelona.

DEDICAT ALS MOLT ILLVSTRES SENYORS Consellers, y Saui Concell de Cent de dita Ciutat.

Any 1642.



ABLLICENCIA, Y PRIVILEGI

En ... a de Iaume Mathevat Estamper de la Ciutat, y ...

Portada del «Breu tractat d'Artilleria», el primero de este género impreso en España, Barcelona, 1642, en plena guerra contra Felipe IV.

Fol. 1

GAZETA.

La curioſitat dels Impreſſors de França me ha donat ocaſio de quels imite, perque lo q̃ es bo ſempre es imitable: Eſtas cartas nouas verdaderas per tants titols, eſtan foliadas y notadas ab lletra de quadern, perque los curioſos pugan juntar tots los ſucceſſos que ſucceexen en Europa, en particular en cada añ, perque axi los hiſtoriadors vajan ſegurs y aduertits; Axi proſeguiré, y qui voldrà tenir eſta curioſitat de volero juntar, y enquadernar podrà, y qui no, ſabrâ los ſucceſſos aſſegurats, y impreſſos ja, enuiats cada ſemmana de Paris.

De Napols als 12. de Maig 1641.

LO Marques de Caſtel Rodrigo eſta encara en Chiaia Vna compañia de infanteria Eſpañola, que era vinguda de Taranto no auia molt, tingué algunas diferencias ab los habitants de Tedeucio prop de aqueſt lloch, es eſtada maltractada tant, que força al Virrey enuiari la cõpañia del Princep de Stigliano per caſtigar los habitants, los quals ſe anticiparen a la fuga.

De Roma à 14. de Maig 1641.

ALs 28. del paſſat lo Cardenal S. Onofre conſagrà dins la Capella de S. Sixto in Vatiano al ſeñor Vrſino Viuario Datario del Papa per Patriarca de Ieruſalem, en la qual ceremonia eſtauan per aſſiſtents, los ſeñors Fauſto Poli Archebisbe de Amaſia Majordom de Sa Santedat, y Celſo Bisbe de la vila de la Piede Confeſſor de la Santedat de Vrbano VIII. Lo mateix dia lo Bisbe de Oſnabruch arribâ aſſi de Alemaña. Lo endemà anà a beſar la ma a ſa Santedat, y al ſantdema parti pera Napols, de hont a fet deſigne de tornarſen molt

A preſt

«Gazeta» publicada en Barcelona en 1641 a imitación de la francesa de Théophraste Renaudot.

Molts philosophs d'escola plasentera
en lo delit estar lo be penssaren;
altres millor en tal fet atinaren,
rient d'aquells qui agueren tal quimera.
Per quant tot bé deu fer-nos delitable
honest profit portant ab si y repòs...

Ferrer de Guissona manifiesta paladinamente cuál ha sido su mentor: «Cant...; a la imitació y stil dels cants o octaves del antic català Ausias March fecundíssim y elegant poeta», y encabeza la *tornada* con el *Plena de seny* inolvidable. Pagés recogió brevemente la imitación pero Ferrer quedó a gran distancia no ya de Ausias March, sino de Pujades. Sus versos se diluyen en detalles anecdóticos o alusiones circunstanciales, y quiere atenerse tanto a la letra del cartel, que el elogio y la enumeración de los libros de la Santa le ahoga en prosaísmos. No le salvan las palabras arcaicas (*dix*, *apar*, *tembre*, *arma*, *cell*, etc.) ni la entonación con la que quisiera acertar. Tampoco tenía buen oído y son cojos algunos de sus versos.

Son bastantes los poetas de apellido catalán que acudieron con obras en castellano al certamen de Santa Teresa, y entre los que escribieron *a la devoción* volvemos a hallar a don Joaquim Setantí. Nombres oscuros los de los otros. Tampoco faltaron damas ni religiosas a la cita. Completan la lista de los autores algunos aragoneses o de nombre castellano. Los que escriben en latín son teólogos, frailes y jesuítas, pero uno del que no se dice que lo fuera y parece seglar, llamado Bartomeu Gurrió, *de celebratissima villa de Macarronibus*, fijó en la puerta de la iglesia unos versos jocosos en esta jerga, a base de latín y catalán, no sin gracia.

Sólo a dos catalanes el nombre de la Santa les recordó que también Ausias March cantó a una *Teresa* y se acogieron a su imitación. Seguía siendo el clásico para los poetas en su lengua, pero no lo era ya para la mayoría de los catalanes. Buscaban éstos el brillo de moda de los versificadores castellanos y les era más fácil remedarlos en este idioma que intentar el casi imposible de dar modernidad barroca a la poesía catalana del siglo XV. Pujades tampoco se lo propuso, y por esto su *Cant* antes comentado suena en el ambiente del certamen como una exhumación más que como una tentativa renovadora.

Quiero recordar todavía la *oración retórica* en loor de la Santa, con la cual se cerraron las fiestas y que siguió al certamen poético. La pronunció el joven entonces pero ya erudito Josep Jeroni Besora, en latín. Es una pieza oratoria interesante, tanto por su asunto (la vida y glorias de la Santa no en tono panegírico sino bastante historial) como por su sincera elocuencia, sobria y nerviosa. Va precedida en la *Relación* de una breve declaración al lector en la cual el autor, con notas personales, expresa su resistencia a ver impreso su discurso: «Abnui. Sum juvenis, caussabat; quando senex». Agrega que no ha modificado el texto al darlo a la imprenta: «Sicubi dixerim non bene, sicubi defecerim, homo sum».

Fuera del mundo de los teólogos y poetas cultivados, no faltó quien escribió relaciones de aquellos festejos para ponderar su esplendidez entre las gentes sencillas. Dos son los que describe Aguiló (núms. 2520 y 2521). Eran pliegos breves, con texto catalán en verso, y de uno de ellos se dice que fué compuesto en *rima de Jaume Roig* (otro *clásico* podríamos objetar a Alejandro Ros, pero popular y actual en el recuerdo) por *un estudiante*. Se declara el autor de la obra: Miquel Bajet, de Castelló d'Empúries.

La fiesta de la Inmaculada Concepción se celebraba en Barcelona, como en muchas otras ciudades de la Corona de Aragón, con cultos extraordinarios. Me he referido antes a algunos de los sermones predicados en la catedral. Los certámenes de poesía fueron muy frecuentes. El *Dietari* de Consejo de Ciento da noticia de muchos. Los organizaba tal vez la *Acadèmia de Sant Tomàs* y tenían

lugar en la universidad principalmente, en el colegio de Cordellas y en la catedral. De ordinario la relación y los jeroglíficos y poesías premiadas están en castellano. Sólo conozco tres que interesen a las letras en catalán de los que nos haya quedado constancia en relaciones impresas. Una en Valencia, en 1623, descrita por Ribelles, con poesías en latín y castellano y bastantes en valenciano. Dos impresas en Barcelona en 1619 y 1656.

La primera es la *Sentencia poética* al certamen celebrado en esta ciudad en 1618, raro libro que no cita Aguiló. Fué su autor el *capitán de Infantería Española* don Vicente de Moradell, antepasado tal vez del Domingo de Moradell, también militar, del cual se ha hecho antes mención. Años antes mandó imprimir un poema en quintillas castellanas titulado *Vida de San Raymundo de Peñafort* (Barcelona, 1603) y también publicó en Nápoles (1623) una *canción* a la venida del duque de Alba y unos poemas celebrando las canonizaciones de San Ignacio, San Francisco Xavier, San Isidro y Santa Teresa (Toda, *Bibliografía*, núm. 3417). La *Sentencia*, en forma de *poema mixto*, va censurada por el historiador Esteve Corbera que elogia al autor «tan conocido por las armas como por las letras». Moradell se hallaba circunstancialmente en Barcelona, de la que era natural, a causa de unos pleitos que le sacaron de su «centro, de las trincheras y plaças de armas». Fué incluído en el jurado del certamen publicado por la Ciudad y le tocó poner en verso la censura o *vejamen* de las rimas presentadas. De la dedicatoria del autor parece deducirse que quiso competir con él, al hacerlo, «un claro y aventajado ingenio de esta Ciudad, que vistos estos papeles los quiso calificar, escriviendo al mismo asunto». Las alusiones deliberadamente vagas suelen ser uno de los recursos preferidos en la literatura de certámenes para interesar e intrigar al lector. No intentaré ahora escudriñar su sentido. Son muy numerosas las que afloran casi en cada verso del vejamen, a vueltas de muchos nombres de poetas de nombre catalán que aspiraron a los premios con composiciones en esta lengua, en castellano y en latín. El primer galardón en poesía catalana lo obtuvo un rimador que se ocultaba bajo el nombre de *Lisardo*, ¿Quién era? ¿Tenía algo que ver con el *Sylvio Lisardo* que presentó unas décimas castellanas al certamen de Santa Teresa? Moradell, en el vejamen nos da una semblanza de él:

Con un gallardo ademán
más que de talle gallardo,
en traje de sacristán
vino al certamen Lisardo,
que todos conocerán.

De los siguientes versos de Moradell creo interpretar que Lisardo era poeta bilingüe, pero que esta vez quiso *cantar* en la letra de su tierra:

y no en el canto aprendido...
Cante cada uno en su nido...
Tienen bien poca razón
los que mendigando van
frazes de agena nación,
que Ausias March en catalán
mostró que elegantes son.

Estances titula el oculto poeta sus estrofas, pero ni en la acentuación de los versos ni en la combinación de las rimas (octavas reales) tienen ya nada que ver con la forma típica del gran poeta. Nada diré del contenido, ni de los castellanismos, ni del mal gusto de algunas comparaciones.

El segundo premio de poesía catalana se adjudicó a doña Adriana Cabañas y Sinisterra, con cuyo primer apellido juega lenta y pesadamente el autor del vejamen. Escribió unas *quartetes* bastante fáciles y muy superiores por su doctrina teológica a los versos pésimos de *Lisardo.* Otros poetas concurrieron con

versos catalanes pero no se publican sus obras en el librito de la *Sentencia*. Sólo el nombre de uno de ellos me es conocido: el del canónigo Ferrer de Guissona, que sale malparado de la crítica de Moradell. Anotaré los otros: Joan de Si, que presentó un soneto con *ecos*, lo mismo que Angel Devot; el maestro Dorda; don Francisco de Olivellas, con unas liras; Luys Artal que aspiró por lo visto al premio de la *glosa*, pero apoyándola en un texto distinto del pedido por el cartel; y finalmente Baldiri Gayle (¿un anagrama?), el cual

si lauro, por yronía
se pretendiesse ofrecer
a la peor poesía,
bien lo puede pretender.

También son bastantes los que pretendieron los premios para el castellano y el latín.

Como se echa de ver, ningún interés auténticamente poético ofrece este certamen si prescindimos del autor del libro. Pero sí lo tiene por los muchos nombres que desentierra. No merecen ser sacados del olvido como escritores, pero considerados en conjunto nos permiten tomar el pulso a un sector del público que en Barcelona se interesaba por las letras, y a su grado de castellanización. Moradell en las fáciles quintillas del *Vexamen*, los presenta con el tradicional tono jocoso. No se vaya a creer que sólo tuviera habilidad para expresar el convencional criticismo de los concursos. Su polimétrica *Introducción a la Sentencia* encierra, en endecasílabos esdrújulos castellanos, la primera oda que conozco, si puedo emplear el nombre, dedicada a Barcelona, su ciudad natal:

El mar por mediodía va bañándola
y en su oppósito, montes le hazen círculo.
Dos ríos que, ya mansos, ya con ímpetu,
ya sus riberas roban y hazen fértiles,
la tienen casi en medio de sus álamos.

Es la evocación que después se convertirá en tópico, del Besòs y el Llobregat, tan cara al bucolismo de Fontanella. Tampoco falta la alusión a Montjuic y a sus canteras, que muchos años después volverá a resonar en la *Oda* de Verdaguer:

le sirve de atalaya, y a su fábrica
le da materia de sus venas sólida.

El autor conocía Italia y compara sus ciudades con la *metrópoli* de Cataluña, *Barcelona la rica:*

Sus torres, edificios y pináculos,
templos, casas, jardines, gente y tráfago
esceden a Milán, Venecia y Génova.

Moradell era militar y pondera los juegos de caballería celebrados en la ciudad y sus antiguas hazañas, tal vez con exageración pero con alusiones históricas que no aparecían antes en nuestra poesía:

el Nuevo Mundo vido Gotolanos
antes que castellanos, y Fernando
con ellos a su mando puso Italia...

Siento no poder copiar íntegra la composición, que era desconocida y por la que merece su autor ser recordado en los anales de nuestra historia literaria. Tenía sensibilidad para el detalle pequeño y vivo, y lo captaba algo a la manera de Lope de Vega. Así, hablando de la afición de Barcelona por la música, después de recordar que era bien premiada en las iglesias y agradaba a damas y señores *en calles y en Theatros*, no se desdeña de recordar los cantos en las calles barcelonesas de los vendedores ambulantes (los *baladrers*):

y aun ay ya vozes de menor cuantía,
que vidrio, sal, ventallos y luquetes,
músicos de mal talle
cantando lo pregonan por la calle.

¿Es que sólo faltarán poetas en la ciudad? Moradell se lo pregunta. «Parece que a Monjuy se pasó Apolo» él mismo contesta, recordando su profesión de soldado. En realidad, la mejor poesía que en la *Sentencia* se lee, es la suya. No la escribió en catalán. Su larga ausencia explica tal vez su abandono de la lengua materna. «Cante cada uno en su nido» dice, pero «yo le dexé - porque d'él fuy peregrino.» Como ya dijo en el siglo anterior Marco Antonio Camós. No por ello parece haber conseguido más amplia audiencia, a juzgar por lo poco o nada citado que veo su nombre.

El año de 1656 se publicó en Barcelona la *Justa poética* que se celebró con motivo de las fiestas dedicadas a la Inmaculada Concepción en la parroquia de Santa María del Mar. Fué el autor de la relación un poeta por mí desconocido llamado Francisco Modolell y Costa que concurrió al certamen y que escribía en catalán y también en castellano e italiano. La aprobación la firma el canónigo Miquel Joan Osona, mencionado antes al hablar de la predicación. La obra va dedicada al marqués de Mortara, que acababa de ser nombrado virrey, y en conjunto es una pieza desconcertante y a veces de un tono burlesco, que no cuadra con la solemnidad religiosa que la motivó. En catalán sólo están unas pocas poesías presentadas a un solo premio del certamen. El cuerpo principal de la relación, en prosa conceptuosa con estrofas intercaladas, con sus descripciones de la decoración de la iglesia y de las alegorías y jeroglíficos, el cartel de premios y la mayor parte de las composiciones están en castellano. Los apellidos de los autores suelen ser catalanes: ciudadanos, frailes, mujeres... Pero también los hay castellanos. Los premios eran en dinero o en cosas de las que se indica el precio. Los temas versaban sobre comparaciones a base de planetas y la luna a los cuales se había de cantar con pie forzado o dentro de ciertas exigencias en cuanto al idioma o a la forma. Así, al premio dedicado a Mercurio sólo podían aspirar poesías escritas en cualquier lengua que no fuera el latín, catalán y *español*. Una obra en vasco, de Francisco Bustamante, se presentó, y se publica con la traducción castellana al lado. Modolell envió a este premio unos versos en italiano. El de Venus se había de otorgar a la *peor poesía*. El de Apolo, que atrajo a muchos sonetistas, exigía el atenerse a consonantes forzados. Marte, el dios de la guerra, se había de *mofar en un romance catalán burlesco de 15 estrofas* (tres años hacía que la guerra había terminado para Barcelona, pero aún se sentirían como muy próximos sus efectos). Seis fueron las composiciones presentadas: tres de autor femenino, una de Modolell y dos respectivamente del *Esclau de la Concepció* y del *Licenciado Nocturno* que Aguiló (núm. 2527) identifica con don Bernardino Planes. Siempre en los concursos poéticos el *vejamen* y la *sentencia* o veredicto se componían en tono jocoso, pero en esta *Justa poética* la broma se entreteje con el cartel, sus temas y las escenas a que ellos dan lugar. Así vemos (pág. 114) que uno de los poetas en idioma extranjero era del *Paraguay*, «y para darnos a entender su indiano papel, vino asistido de un español faraute». No fué admitido y en la página 162 se descubre un poco el significado de la alusión, que debía ser más transparente a los oídos del público que a nuestros ojos de lectores despistados. Se deduce que era un poeta satírico que cargó demasiado la mano.

La *Justa poética* de 1656, tal como la vemos en el raro libro de Modolell, parece una farsa religiosoliteraria. Es el primero de los certámenes barceloneses del siglo XVII donde se pone crudamente de manifiesto, sin paliativos, la barroca mezcolanza de la religiosidad y del decorativismo con concesiones al sentido burlón y demoledor de una menestralía proletarizada.

Algo semejante se advierte en el certamen que se celebró en 1693 en la Merced con motivo de la canonización de Santa María de Cervelló o del Socós. Si en el de la Inmaculada de 1656 los planetas dieron tema al cartel, ahora son figuras mitológicas y la santa es festejada como Aurora, Tetis o Iris, o como rosa, azucena, girasol, adormidera, etc. (hasta nueve), mientras el concurso poético es escenificado a manera de palenque donde los *aventureros poetas* acudirán al torneo. Los carteles y el vejamen fueron también jocosos y con recuerdos de los *Sueños* de Quevedo. Un solo premio había para el catalán y lo ganó un desconocido Carlos Vives de Silva con unas quintillas burlescas.

Casi en los límites con el siglo XVIII, ya durante el reinado de Carlos II, se convocó otro certamen de poesía en Barcelona, por los días de Navidad del año 1697. Se había firmado la paz de Ryswick y la ciudad acababa de librarse de una nueva ocupación francesa, después del sitio a que la sometió el duque de Vendôme. Los consellerес acordaron la celebración de festejos públicos con el acostumbrado concurso de poesía. El primer premio se ofrecía a las mejores décimas en catalán que glosaran una cuarteta que debió de gustar porque recuerdo haberla leído en cartapacios del siglo XVIII:

Puix lo assumpto dóna peu,
senyor poeta, digau:
perquè's celebra la pau
en la iglesia de la Creu?

Fueron varios los poetas que se disputaron el galardón, algunos escribiendo en estilo burlesco. El premiado en primer lugar, que ocultó su nombre bajo el seudónimo de *El Hermano Pau*, no carecía de naturalidad:

— No'm tentes, Musa atrevida,
puix jo no só per això.
Jo glosa? No tens rahó,
quant altre empleo me crida.
— No veus la pompa lluïda
ab que se adorna la Seu?
— Deixa'm, per amor de Déu!
— No hi ha medi? No ho vols fer?
— Escric doncs per fer-te'n pler,
puix lo assumpto dóna peu *etc.*

Ganó el segundo premio otro autor que se firmó Ausias March. Aun había poetas que se prestigiaban gracias a su nombre, igual que en el certamen de San Ramón de Penyafort donde Francesc Calça lo evocó en su vejez. Pero entonces todavía la tenacidad de aquel superviviente del culto al gran poeta en la Barcelona del XVI, logró imponer las tradicionales *coblas* en el sector de la competición donde actuó como juez. Ahora el que se disfraza bajo el nombre de Ausias March ya no escribe sino décimas glosadas como letrillas a la manera castellana. Sin embargo, como típico ejemplo de adhesión a ideales a los que no quería renunciar, no sólo en el terreno literario, el poeta intenta enlazar su arte, aunque sea sólo de nombre, con el de la antigua escuela catalana. El contraste es violento pero explica muchas cosas. Es la tradición que fluyó como en subconsciente durante toda la Decadencia y que, después de ser evocada por los primeros editores de Vicenç Garcia, fortalecerá y dará confianza a los patriarcas de la *Renaixença:*

Domina sa Magestat
en un y altre emisferi,
y al tot de tan gran imperi
iguala aquesta Ciutat,
en una lletra cifrat

tot quant en elogi cau.
Y si açò bé ponderau
conexereu que desmaya
tot quant ab la Ciencia Gaya,
Senyor poeta, digau.

Otro poeta premiado fué el *Rector de Bellesguart* (Joan de Gualbes), académico después de los *Desconfiados* y que intervino en la edición de las poesías

del Rector de Vallfogona pocos años más tarde. Obtuvieron también galardón Mireno de Arco, el Capitán Fernando, Jaume Berguedà y Mora, el Lic. Joseph Puig y el Dr. Fran. Doscet. No quedó reducida al número de la glosa la participación catalana, porque en el túmulo levantado en la catedral en las honras fúnebres por los muertos durante el sitio, hubo también dos décimas alusivas en aquel idioma y los jeroglíficos podían ser indistintamente escritos en él o en castellano. En la plazoleta hoy delante del *Tinell*, entonces llamada *Sala del Negociado*, levantaron un altar los jesuítas, adornado por las musas del *Parnaso jesuítico* con poemas inspirados «en los cristales de Aganipe, Hipocrene y Castalia», éstos, todos en castellano o latín.

En el capítulo dedicado al poeta Fontanella me referiré al certamen en honor de Santo Tomás, en el cual tomó parte tan importante y que tiene a mi juicio verdadero valor literario.

Menos relieve tuvo la participación en nuestra lengua en el certamen en honor de Santa Eulalia en octubre del año 1686, pero en él obtuvo premio por una *Cançó lírica* el doctor Ferran, presbítero. Ya sería viejo si le hemos de identificar como hace Torres Amat con el catedrático de teología doctor Joan Ferran, autor de un sermón predicado en la catedral en 1647. En el *Bosquejo* de las fiestas que Barcelona, *espejo del Universo*, celebró por «ver llamado al peso del Gobierno al Sereníssimo Señor Don Juan de Austria» (1677), que tantas simpatías se ganó en Cataluña durante su virreinato (1653-1656), no se lee nada en catalán, pero ya he dicho que se publicó una relación de las solemnidades en dos romances catalanes.

También se celebraron certámenes fuera de Barcelona y he aludido ya al de la Concepción en Valencia en 1623. En Mallorca, el año 1625, hubo uno en honor de la Beata Catalina Tomás al que concurrieron diversos poetas, entre los cuales se menciona a Rafael Bover, del que se conservan poemas bucólicos en liras, interesantes por la seriedad y alteza de pensamientos. Fué bilingüe. En Reus en 1657, tuvo lugar otro al que asistió el canónigo poeta Josep Blanch, de quien se hablará más adelante.

Los más interesantes de estos concursos no barceloneses son los que tuvieron efecto en Gerona en 1610 y 1622 en honor de la beatificación de San Ignacio y canonización de éste y de San Francisco Xavier y otros santos respectivamente. Para uno y otro certamen se sabe que se repartieron carteles impresos, circunstancia que probablemente se daba en todos, pero sin que podamos atestiguarla. Se publicó en 1611 (Aguiló, núm. 2518) un romance catalán «A la justa poética tinguda en Girona en alabança del Beato Pare Ignasi de Loyola, compost per Gaspar Orient, natural de Tortosa» y que empieza *Una nimfa de Segarra*. Se considera obra del Rector de Vallfogona, pero al romance sigue una quintilla glosada sobre el rapto de Manresa. ¿Era esta obra de Garcia o de Orient? El romance en la primera edición de las poesías de Garcia (Barcelona, 1703) y en la biografía del autor que las precede se dice que fué compuesto con motivo de las fiestas de la canonización, pero es un error del editor, porque Garcia alude en el título al obispo Suazo, muerto en 1611. El romance, montado en su argumento sobre un artificio bucólico, es muestra típica de la diluída y fatigosa insistencia en los temas, tan inseparable de las obras vallfogonescas pero, como suele ocurrir en ellas, los detalles personales o tomados de la actualidad prestan interés histórico o documental a lo que no puede tenerlo poético. Por ejemplo, el elogio de la Compañía de Jesús y de sus grandes figuras,

que fan més guerra ab las plomas
que ab las armas los demés.

El certamen de Gerona de la canonización en 1622 admitía obras en latín, griego, castellano y catalán. Los endecasílabos que en él aparecen son de acen-

tuación italiana y los de la *Cansó sextina* de Orosia de Agullana, dedicada a San Luis Gonzaga, ya que según el cartel podía escribirse indistintamente en catalán o castellano, mientras imitara a la de Petrarca *A la dolce ombra de la bella fronda*, fueron compuestos de manera que, según la pronunciación, parecieran estar en uno de aquellos idiomas. Con las muestras de este empeño que, desde el siglo XVII, dan testimonio de la inconsciencia con que se castellanizaba la lengua escrita, se podría formar una antología lamentable. La organización de la fiesta, los temas propuestos y el clasicismo mitológico de la invitación a tomar parte en la cuarta y última *cuadrilla*, única reservada exclusivamente al catalán, son típicos del estilo colegial y no dejan resquicio para la burla. Los poetas que concurrieron a este premio escriben en redondillas.

Reuniré aquí otras noticias de breves colecciones de poesías publicadas con motivo de alguna solemnidad religiosa o cívica, aunque no se escribieran con vistas a un certamen. Son de carácter erudito y se parecen también a aquellas en que constituyen pequeñas antologías. Así, en Barcelona, los mayorales de la imagen del Santo Cristo venerada en la desaparecida Riera de San Juan, «agradecidos a su amparo al quedar libre aquel barrio del estrago y ruyna que ocasionó con sus bombas el enemigo en otros parajes», celebraron las que se llamaban *festivas demostraciones* de las cuales se publicó en 1691 una relación (Aguiló, núm. 2531). En julio de aquel año la armada del conde de Estrées había bombardeado a Barcelona durante dos días. El folleto que nos ha conservado el recuerdo de aquellas fiestas de barrio contiene poesías al final, algunas en catalán. No he podido verlas.

En Valencia, en celebración de haber sido beatificado en 1610 Ignacio de Loyola, apareció una *Pyronomia al benaventurat P. Ignaci de Loyola* con composiciones valencianas (Aguiló, núm. 2168). Más numerosas son las de la conmemoración del *Segundo Centenario* de la canonización de San Vicente Ferrer por M. A. Ortí, tan entusiasta de su lengua materna, en 1656 (Ribelles, *Bibliografía*, 1267). En cambio, con todo y la gran popularidad de la devoción, las *Reales Fiestas* a la Virgen de los Desamparados escritas por Francisco de la Torre e impresas en 1668, hace notar Ribelles (núm. 1673) que no contienen casi nada en valenciano, pero no ocurre lo mismo con el *Sacro Monte Parnaso de las Musas Católicas de los Reynos de España*, publicado en Valencia en 1687 al cuidado de F. Ramón González (Ribelles, núm. 1241). Contiene una veintena de composiciones valencianas en verso.

Todo este conjunto de literatura rimada interesa para evaluar la proporción en que el castellano había ido desalojando al catalán en los círculos eruditos, subyugados por la poesía que venía de la corte de los Austrias. Al mismo tiempo también nos deja ver el pequeño sector que, sin transigir con la nueva escuela como Calça, o incorporándose a ella como Moradell, no desoyó del todo la voz de la tradición ancestral. La prueba era dura, porque la decadencia de las formas institucionales del país y el prestigio avasallador de las letras castellanas en aquel siglo, eran fuerzas difíciles de contrarrestar. Con todo y las circunstancias no llegó a desarraigarse el cultivo literario de la lengua materna. Ella hablaba todavía por boca de Ausias March. Es sorprendente que en Valencia se invocara su memoria menos que en Barcelona. Pero ya en *La Fuente Deseada* de N. A. Camós (1598) él es quien increpa al autor por haber desertado de la lengua materna. Encarnaba no sólo una tradición sino la gloria más alta de la poesía catalana. Hemos visto que algunos concursantes a los certámenes, tan pobres literariamente hablando, de nuestra ciudad, no sólo elogian a Ausias March sino que alguna vez le imitan. Esto significa que era leído y que, si bien no se reimprimió en su lengua original, que sepamos, en el siglo XVII, las ediciones del anterior no dormían cubiertas de polvo en las librerías. Muy pronto veremos que Vallfogona y Fontanella también tenían presentes las obras del gran poeta.

Así se mantuvo una continuidad literaria que, si bien parecía a veces estancada en fórmulas anacrónicas, vivificaba lo que pudiera darse por muerto y salvaba la semilla para tiempos mejores.

Otra circunstancia da interés, a mi juicio, a la exhumación de cosas que parecen merecidamente olvidadas, como en este caso el fárrago de la poesía de certámenes. Es su valor evocativo de un ambiente algo encogido tal vez, pero histórico. Ya sé que el poderlo apreciar no compensa la nulidad artísticamente hablando, de la creación literaria en Cataluña en el siglo XVII precisamente, tan brillante en el occidente de Europa. Aunque hoy la crítica ande por caminos muy diferentes de los que voy trillando en estas páginas, confieso que cada vez me sugestiona más el ansia por comprender cómo fué la vida del conjunto de la cultura en cada momento de la historia. Acepto lo que ella da de sí, por pobre que sea, y no como el premio de consolación que puede resignar a un vencido vanidoso. Sería engañarse deliberadamente uno mismo. Creo útil su estudio porque en literatura, lo mismo que en todas las manifestaciones de la vida artística, el hombre no vive desvinculado y lleva siempre el peso, que frena y estimula a la vez, de un pasado y de un presente. Nunca supe separar la obra de su autor.

Ante la escasa participación catalana en los certámenes, podría pensarse que apenas existía poesía en esta lengua. En el capítulo siguiente veremos un compacto grupo de escritores que no acudían a aquellos concursos bilingües y trilingües, pero que la voz del público presentaba como relacionados entre sí y que formaban como un mundo aparte literario y no oficial.

b) La escuela poética castellana

Con este título es ya tradicional designar a la poesía catalana de los siglos XVII y XVIII entregada a la imitación de la métrica y del estilo de la castellana culterana y gongorina. Rubió y Lluch en su *Sumario* resumió sus características. No es que la poesía de certámenes se viera totalmente libre de aquella influencia. Si la he estudiado por separado es porque en ella alienta levemente todavía el recuerdo de la tradición catalana.

La castellanización del lenguaje de los poetas es su común denominador típico, pero no se observa con igual intensidad en todos ellos. M. de Riquer hizo notar a este propósito que por ser consecuencia de la intensa lectura de autores castellanos, era un fenómeno natural en la lengua escrita. Cosa semejante ocurrió, continúa, con el provenzal en Cataluña. Debería estudiarse esta castellanización tanto en la sintaxis como en el vocabulario, que es donde resulta más detonante. La traía a veces como de la mano la imitación de la imagería culta propia del siglo, para la cual los escritores catalanes no hallaban modelos en su antigua literatura. No se crea sin embargo que pasaran inadvertidos los estragos que producía tal imitación servil del lenguaje. Francisco Fontanella, que también pecó en este sentido, protesta de ello en el *vexamen* que escribió para el Certamen de Santo Tomás del cual trataré al estudiar la obra de aquel poeta. Allí, al criticar la poesía presentada por un concursante, dice que en ella aparecen

mançana, temprana, crisso,
y loriga diu després,
vocables que Cathalunya
ha jurat que no'ls coneix.

Las formas métricas son sin excepción las castellanas, con predominio de octavas, sonetos, décimas, quintillas y romances. En éstos, cuando son catalanes, es bastante corriente que la asonancia sea masculina, pero no se puede

decir que haya interés en alternarla sistemáticamente con palabras llanas en los versos libres. Claro está que me refiero aquí ahora a la poesía erudita. De la de tono popular se hablará en otro apartado.

Observaré en tercer lugar la deliberada intención de escribir en lenguaje culterano y de utilizar la mitología como recurso metafórico combinándolo con los tópicos verbales de la poesía castellana de moda. En un romance anónimo escrito en ocasión del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, publicado en hoja suelta en Barcelona, en 1629 (Aguiló, núm. 2526), leemos:

Quan de la nit pavorosa
los ya caducs lluminars
llustre ab tenebras copulan
del negre manto arrancats...

No nos sorprenderá que Vallfogona en su romance jocoso al viaje a Tarragona del marqués de Almazán, virrey en 1611-15, escriba:

Deixant lo horror ordinari
de gala's posa la nit
lo manto brodat de estelas,
sobre'l plateat Mongil.

Aquellos poetas se vestían en la misma guardarropía.

En la segunda mitad del siglo se agrega por algún poeta, Fontanella entre ellos, el hipérbaton a la manera gongorina. El popularismo de Vallfogona no desdeña tales adornos, aunque su intención burlesca los convierte muchas veces en parodia. Otras sin embargo descubre el juego y derriba el convencionalismo retórico con una ráfaga de realismo:

Los cabells son sos cabells
y no son gens or de Arabia,
que a ser-ho, jo crec que algú
l'hauria descabellada...

Fontanella vive más de buena fe aquella movilización de lugares comunes:

Has vist la rosada aurora
en lo crepúscol dubtós
brodar de perlas los camps,
dorar lo cel de arrebols?

Escribía veinticinco años después del célebre Rector. Las *flechas de amor* se repiten en su obra. Vallfogona se burló de ellas:

Que se'm dona que l'Amor
no'm tir sas flechas doradas?...

Esta reacción confirma con cuánta fuerza la moda había hecho irrupción en la literatura amorosa catalana ya en el primer cuarto del siglo. Y Vallfogona no disimula de donde venía. Recordemos su soneto *A la expressiva sensillesa de la llengua Catalana:*

Gaste, qui de las flors de Poesia
toyas vol consagrar als ulls que adora,
del ric aljófar que plora l'Aurora
quan li convinga dir que's fa de dia.
. . . .
A qui's diu Isabel, diga-li Isbella;
sol y estelas als ulls, als llavis grana,
llochs comuns de las musas de Castella;
que jo per a que sapia Tecla o Joana
que estic perdut per tot quant veig en ella,
prou tinc de la llanesa Cathalana.

También Fontanella veía el contraste, aunque tan de corazón se entregó a la moda. En el vejamen al certamen de Santo Tomás, el *Sr. Virgili* le acom-

paña al lugar donde están reunidos los poetas castellanos, y allí lee en una especie de inscripción una caracterización de su arte donde se dice:

supra maneram elegantes
... castellanos videbis eloquentes
garrulos, xarratores et rumbantes.

Salva con todo, de la sátira, a Garcilaso, *honor dels metres antichs.*

El bucolismo que apenas asomaba en el siglo XVI, es aceptado por todos y perdurará hasta la *Renaixença*. No sólo en la lírica madrigalesca, como en el siglo anterior, sino en obras de tema religioso o simplemente de circunstancias y de tónica popularista. *La vila de Caldes* celebró una procesión con motivo de las fiestas de San Ramón de Penyafort en 1601. Un anónimo explicó sus detalles en verso catalán y en forma de *Colloqui* entre los pastores Luzendo y Beliza (Aguiló, núm. 2516). Un *pastor Delanio* compuso en el metro de Jaume Roig la *Relació de la entrada* del nuevo Arzobispo en Tarragona en 1612 (Aguiló núm. 2519). En la *Relación* de Rebullosa de las fiestas de San Ramon en 1601, se incluyó (pág. 255) un romance castellano del mismo *pastor*, que se publicó suelto por aquellos días. También *al to de Jaume Roig* (como si tal forma al popularizarse sugiriera una melodía recitativa) se escribió la *Relació de les festes en Barcelona en las parroquias de Sta. Maria del Mar y Nostra Senyora del Pi en alabança a San Isidro y a la sua... relíquia... enviada... de Madrit* (Aguiló, número 2524). Toma la forma de una explicación a las pastoras de su aldea por el pastor Mataca. Estos raros nombres deben de ser anagramas. Todos, o gran parte, de los poetas del círculo de Vallfogona y Fontanella solían llamarse mutuamente pastores, o mayoral, *rabadá*, etc. El Rector concibió en forma de alegoría bucólica el romance que envió al certamen de Gerona en honor de San Ignacio, antes citado *(Una ninfa de Sagarra)*. El erudito Jeroni Pujades se firmó alguna vez el *Pastor de Remolar* y los primeros editores de Vallfogona también se disfrazaron como pastores con todo y pertenecer dos de ellos a la Academia de los Desconfiados. Fontanella era *Fontano* por antonomasia.

Todos estos poetas constituyen en realidad una escuela castellana, porque aunque alguno leyera, o citara sólo por la fama, a Ausias March, se formaban en la lectura e imitación de los escritores castellanos y en especial de los gongoristas, de las antologías líricas o del teatro castellano tan impreso, y representado, en Barcelona. La relación de las fiestas que mandó celebrar la Diputación con motivo del nacimiento del príncipe don Felipe Próspero en 1658, la escribió en castellano un ciudadano honrado y caballero barcelonés llamado Jusepe Monràs. No puede darse mayor afectación. Pondré un ejemplo: se hace de día «dando lugar a que el sol, coronista central del Universo, saliera a instruirse de las calidades del festín

executoriando en la revista
los privilegios de la vista,

como dixo muy a lo del intento el mayor Andaluz Don Luys de Gongora». Este estilo era en aquella relación el traje de etiqueta que se puso la Diputación al mandar escribir en castellano, ella que tenía el catalán como lengua oficial, una relación de sus fiestas para información de la Corte. Aún no se había firmado la paz de los Pirineos y por una parte y otra se extremaba la política de atracción. También se cita a Garcilaso por Fontanella. Lope de Vega aparece en un certamen y le recuerda Romaguera. De los prosistas, aparte de Cervantes, conozco menciones de Quevedo y de María de Zayas, y la influencia de Gracián en Romaguera.

El público que acudía al teatro se familiarizaba con los títulos de las comedias y aunque no conozco ninguna pieza más o menos política compuesta en Barcelona a base de ellos en el siglo XVII, si bien las hay del siguiente, es posi-

ble que hubieran existido. Es seguro que las alusiones teatrales no caían en el vacío. Por ejemplo, recordaré que Vallfogona glosó en sus *Dècimas a unas alegrias momentàneas* la redondilla *No es menester que digáis* que Calderón incluyó en su comedia *Amar después de la muerte*. Los preliminares en tono jocoso del *Recreo y jardí del Parnas* de Mirambell, al cual volveré muy pronto a referirme, contienen, además de rasgos quijotescos (caballería andante, el *cavaller de la cota verda* etc.) una parodia de dedicatoria al *cavaller de Olmedo Don Llàtzer de la Croca y de Collalt*. Otro recuerdo del *Caballero de Olmedo* de Lope aparece en una canción, parodiada también, de la bonita letrilla de la comedia, que se lee en un entremés de la tragicomedia *Amor, firmesa y porfia* de Fontanella. Es inédita y la transcribo:

Aquesta nit la mataren
a la botella,
a la gala de Marina
la flor de Calella.
Aquesta nit la mataren
en esta Casa
a mossegadas fetas
que no ab espasa,
a la botella.
Aquesta nit lo mataren,
en la Comedia,
a Romo enamorat
de la botella.

Muchos son los nombres de poetas catalanes, prescindiendo de los que salen en certámenes, que se mencionan en manuscritos de esta época o en obras contemporáneas. De bastantes no conozco ninguna obra. Páginas antes cité los nombres recordados por Elías Estrugós. Fontanella en el *vexamen* al certamen de Santo Tomás habla, entre otros, de Joan Cererols, de un poeta *descalç en hàbit de pastoret*, de Laurencio de Torres, de Josep Vilella *mestre de accent de la Seu*, y de Jaume de Pistola. Vallfogona en el romance con que contestó a los poetas que celebraron aquel otro suyo que comienza *Lo solatge de las Mossas*, menciona a Ocari, Amintas, don Francisco de Ayguaviva, don Felip de Guimerà, don Joan de Boxadós, Monells, Massanés, Pardina, Moradell y Cordellas. En otros habla de Tirsis (él mismo tal vez) y de Filisart. Una poesía suya la dedica al canónigo Ferrer. Veintiséis son los poetas de los cuales incluía composiciones el manuscrito de la *Curiositat Catalana*, sin contar con su compilador *Carselio*. El *Recreo y jardí del Parnas*, de Mirambell, había de contener obras de Vallfogona, Massanés, Cordellas y algún otro. Agréguense a estos nombres los de Fontanella y los del doctor Nogués y de Joan Terré, citados por Estrugós, pero que también aparecen en otras colecciones. La lista es larga y ya en su tiempo se quejaba Vallfogona de que *ja són tants los que avuy fan de poetas*. Sorprende que, siendo tantos, no figuren en mayor proporción los poetas en catalán en los certámenes que antes he enumerado.

Transmisión manuscrita

La transmisión de la mayor parte de esta considerable masa de renglones quedó en manuscrito en el siglo XVII, y ahí tenemos otra peculiaridad de la escuela poética castellana. El Rector de Vallfogona, el más célebre de sus componentes, quedó inédito hasta principios del mil setecientos. Fontanella, hasta el siglo XIX. Y llama la atención que los poquísimos que vieron publicadas sus obras no se citan en certámenes ni en cartapacios, con excepción del canónigo Ferrer de Guissona. Tampoco se hace memoria de Jeroni Pujades ni de su

primo Miguel Pujades Vilar, que en términos tan hinchados y encomiásticos compuso la silva en catalán donde celebra el mecenaje que la Ciudad de Barcelona dispensó a la Crónica, ni de los otros rimadores que la alabaron en los sonetos preliminares. Los poetas se agrupaban en círculos de amistades, o rivalidades, pequeños y adocenados, y sobre todo, como es lógico, contemporáneos.

Tal vez por no serlo del grupo de Vallfogona y por razones que la cronología explica, quedó también fuera de mención el canónigo de Tarragona Josep Blanch, autor de las colecciones *Pancardia poética* (1668) que no he visto, y *Matalàs de tota llana*. Contiene esta última obras fechadas en 1657, pero también un soneto *després del siti de Tarragona* (1641). Sus temas, banales de ordinario, religiosos a veces, también de amor a pesar de la categoría eclesiástica del autor, los suele envolver en ropaje altamente cultista, gongorino de estilo, y de rimas a veces tan castellanizadas, que parecen tomadas de un Rengifo con todas las metáforas que arrastran. Una poesía sin embargo quiero destacar. No por inspirada, sino por su ímpetu verbal. Es la sátira contra un vicario poeta, de Reus, llamado Joan Materra, del cual carezco de más noticias. Invectiva quevedesca e implacable, que no hemos de tomar a la letra (ya era un género literario), pero que en sus fáciles pareados diríase que no agota todas las posibilidades de improperios que las variadas rimas sugieren al autor:

Ix, ix a la pelea,
poeta de Guinea,
puix tot és negre quant ta musa inflama;
poeta tot de fum, sens res de flama;
poeta taciturno,
òliva d'Hypocrene, chup nocturno,
qu'errant de ton vol l'esma
has trobat lo carnal per la quaresma...

No sé si leo entre líneas más de lo que hay en realidad, pero en esta sátira diríase que Josep Blanch deja entrever una crítica de la musa del rector de Vallfogona. Sería la única que conozco de una pluma semicontemporánea. Censura el autor la vulgaridad de las glosas de su rival Materra, y dice que en ellas

... tot lo drap que trama és estamenya,
més grossa, més bastarda, més villana
que la que fou un temps tosca sotana
d'aquell prevere que a cullir se cuyta
entre lo vert, la no madura fruyta.

«*La Curiositat catalana*». — Los versos de Blanch no sé si los contenía un manuscrito monográfico, si es lícito el adjetivo. De ordinario sin embargo los cartapacios eran de variado contenido, como los antiguos cancioneros y creo útil referirme a los más importantes, aunque sin pretender resolver todas las pequeñas dificultades que plantea su genealogía, porque en realidad sólo he trabajado sobre las colecciones que posee la Biblioteca de Cataluña. Prescindo ahora de las que contienen únicamente obras de Vallfogona o de Fontanella porque ya las mencionaré al referirme a ellos.

Los manuscritos más importantes donde se hallan copiadas obras de los poetas de escuela castellana son tres. El titulado *Curiositat Catalana*, el más rico, que en 1868 estudió Salvador Mestres en la biblioteca particular del barón de Segur. Casi totalmente mutilado, conserva sin embargo el prólogo en décimas catalanas de un poeta que se firma Carselio y la lista alfabética de los primersos versos de las obras incluídas en la colección, indicando a la vez el nombre del respectivo autor. Todas pertenecen al siglo XVII y la fecha del manuscrito no puede ser muy posterior.

En la Biblioteca de Cataluña existe una colección bastante voluminosa de versos que perteneció a don Eduardo Toda y lleva hoy el número 1358 de los

manuscritos. Se titula «*Recreo y jardí del Parnàs y Musas Catalanas* recopilat per Batista Mirambell, fadrí de pena y mestre ataconador». Va acompañado de preliminares, con portada, dedicatoria, licencia, privilegio, lista de erratas, etcétera, todo redactado en tono jocoso y de parodia. En el prólogo, en romance, dice el compilador que no se ha propuesto otra cosa

sinó restaurar la fama
dels ingenis catalans
a qui la iniúria del temps
podia ab facilitat
posar en perpetuo olvit
y en silenci sepultar.

Declara después haber reunido *tot lo millor* de las obras del Rector y también *algunes obres* del *gran Massanés* y un poco de Cordellas. Las composiciones de estos dos poetas no están en el manuscrito. No sé quién era el *caraller de Olmedo Don Llatzer de la Croca* etc. El nombre de pila sería auténtico porque se repite en la dedicatoria, sin aditamentos humorísticos y como si fuera persona de categoría y que sabía hacerse servir bien.

El tercer manuscrito lleva el núm. 80 de la Biblioteca de Cataluña. Ostenta el siguiente título: «*Curiositat Cathalana* y [corregido en *o*] *Recreo y Jardí del Parnas* que conté las Obras y Poesias escullidas del Insigne Poeta Doctor Vicens Garcia Rector de Vallfogona y de altres Poetas Cathalans. Ix a llum a instancias dels apasionats al Autor y a la Poesia Cathalana». Tal vez era una compilación preparada para la imprenta, a juzgar por la frase *ix a llum*, pero no consta que se hubiera impreso. Este manuscrito contiene poesías de fray Agustín Euras y por lo tanto es de muy entrado el siglo XVIII.

Es aventurado todavía el querer fijar las relaciones entre las tres colecciones señaladas. Lo intentaré sólo de manera provisional, y sin entrar en demasiados detalles, impropios de la presente exposición.

Mirambell, poeta vallfogonesco pero más joven que Garcia, o que a lo menos le sobrevivió, formó una colección de versos de aquel autor y de otros pocos de su escuela, que tituló *Recreo y jardí del Parnàs y Musas Catalanas.* Su propósito lo declara en el romance que encabeza la obra y del cual he transcrito antes unas líneas, pero no iba sólo encaminado a dar a conocer y salvar del olvido aquella producción, sino también a vindicarla frente a la *crítica turba* a la que quisiera cerrar *la boca ab clau.* Esta labor la realizó Mirambell por encargo de un personaje cuyo verdadero nombre hemos visto que disimula burlescamente. Otros poetas intervinieron en la compilación y en los versos jocosos y textos preliminares, el día que se descubran los nombres auténticos que corresponden a su disfraz humorístico, explicarán muchas cosas. De lo que no cabe duda es de que la intención del autor del *Recreo* y de sus amigos era de *recrearse* a su manera leyendo y recitando las obras satíricas, incluso las de tono más procaz, de Vallfogona.

No sé quien era Mirambell. En el manuscrito de la *Curiositat Catalana* se incluía una sola décima suya *(No crech que Zeuxis pogués).* En los preliminares del *Recreo* van incluídos un soneto *(De la tòrrida zona al Mont Gibell)* y una décima *(Es Ovidi un burinot)* a él dedicados respectivamente por «Don Ramon de Seva i Melgar, cavaller del hàbit de Sant Llatzer, caçador andant y redreçador general de camins» y por «Don Cleofàs Leandro Pérez de Zambullo, Cavaller de la Cota verda...». El disfraz jocoso no les salvó del olvido. En el apéndice a la edición de Vallfogona de 1840 estas obrillas se imprimieron como si fueran de Garcia, igual que alguna otra de los preliminares del *Recreo.* No pueden ser suyas porque fué compilado, parece seguro, después de la muerte del Rector. En el romance prologal habla de él Mirambell como si ya no viviera y estuviera ya conclusa su labor literaria:

Del Rector de Vallfogona
de aquell que tant elegant
a sa patria com sa llengua
enriquí ab tant bells esmalts,
tot lo millor de sas obras,
si bé no i a res de mal,
se trobarà en aquest llibre
escrit y recopilat.

Esto nos daría una fecha, 1623, a la cual habría de ser posterior la redacción del *Recreo*. Si tenemos en cuenta que el nombre de Fontanella no figura en él, resultaría ella anterior a los años de 1640 ó 1641 que son los que corresponden aproximadamente a las primeras obras de *Fontano* que me son conocidas.

El texto completo del *Recreo* no está contenido en el ms. 1358 de la Biblioteca de Cataluña. Ya he dicho que nada incluye de Massanés ni de Cordellas, de los cuales se prometían obras en el prólogo. En vez de ellas el manuscrito hacia su mitad pierde unidad y coherencia; pliegos de otra mano se agregaron al primer núcleo que quedó incompleto, y el conjunto bien merece el título que, al ser encuadernado en el siglo XVIII, se le puso en el lomo de *Papers manuscrits*. Ignoro si se conserva el texto íntegro de la obra de Mirambell.

Posterior a ella ha de ser la colección citada de la *Curiositat Catalana*, dada a conocer por Salvador Mestres. Lo indica a mi ver la inclusión de Fontanella entre sus poetas y la del prólogo del *Recreo*. Probablemente pasaron a la *Curiositat* los materiales que proporcionó a su compilador Carselio el centón de Mirambell que debió de serle íntegramente conocido. Por esto es tan extensa la lista de sus poesías. Ya he dicho que su formación ha de caer dentro del mismo siglo XVII. No sólo por los nombres que incluye sino por el cálido tono, como de entusiasmo de contemporáneo, con que se elogia a algunos de los poetas en las décimas prologales.

La tercera colección (ms. 80 de la Biblioteca de Cataluña) cuyo título reúne el de las otras dos, se debió de formar seleccionando composiciones de ambas. Por esto hace constar que «conté, *escullidas*, las obras» etc. y transcribe sus respectivos prólogos en verso. Es mucho más breve, y anónima. Reunida en el siglo XVIII, como he adelantado, ya no tenían interés ciertas alusiones del prólogo del *Recreo*, inteligibles tal vez sólo para los contemporáneos, y abrevia y modifica algunos versos del romance introductorio de Mirambell. Suprime las alusiones a Massanés (aunque incluye una poesía suya) y a Cordellas, del cual no copia ninguna. Lo mismo hace con el nombre de *Don Llatzer*. Pongo de lado las dos versiones:

Ms. 1358	Ms. 80
perquè és home Don Llatzer	*perquè són gent de tal forsa*
que si sap que'l tractan mal	*los seus appasionats*
vos espolsarà la borra	*que us espolsaran la borra*
si vos cull entre sas mans.	*si us poden haver a mans.*

Algunas de las poesías de Fontanella contenidas en el ms. 80 se hallan también en el manuscrito 27 de la Biblioteca de Cataluña, que incluye igualmente una de fray Agustí Euras. En la Biblioteca de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona existe un manuscrito, que no he visto, citado por Rubió y Ors, con poesías de Vallfogona y Fontanella. Raro sería que no las contuviera también de otros autores que suelen acompañarles. J. M. de Grau poseía textos manuscritos de Blanch y de Fontanella, y Torres Amat cita otros también. Sus indicaciones son hoy a veces inverificables.

Pobrísima es la página de nuestra historia literaria escrita en el *Recreo* y la *Curiositat Catalana*. Convendría sin embargo resolver y aclarar de una vez la confusión que a menudo se observa en las atribuciones de una misma obra a poetas diferentes. Fueron colecciones que sirvieron de base a otras, y su influen-

cia se sintió hasta los días de la *Renaixença*. No sólo es indispensable esta tarea para fijar lo que fué la obra auténtica de Vallfogona, sino para devolver a autores de menor fama, escritos que les son debidos y que corren bajo el nombre de éste.

Cordellas. Massanés — Tal es el caso de Cordellas y Massanés. Los elijo entre otros, por los grandes elogios que de ellos hicieron los contemporáneos. Cordellas es citado por Mirambell en su introducción al *Recreo*. Vallfogona en su romance a los poetas que le elogiaron dice que es

Lo esglay de Apolo, Cordellas,
que ha tret dos mil primicols
de la estopa Catalana.

Es decir, que de la grosera estopa ha devanado mil finuras. No hay ninguna necesidad de tomarlo a la letra. En la *Relación* de Rebullosa de las fiestas de San Ramón (1601) se incluye un *Romance* castellano de Rafael Cordellas describiendo un episodio de las fiestas (pág. 246). ¿Hemos de identificarlo con el poeta catalán? Sería tal vez pariente del canónigo y diputado Jaume de igual apellido, que intervino en el gran certamen de la canonización de aquel santo.

Una poesía suya se incluía en la *Curiositat* de la que se da el primer verso en el índice: *Musa, qué pretens de mi?* Son las décimas que con el título *Al engany del món* aparecen como de Vallfogona en sus ediciones, publicadas con tan poca crítica. En la última estrofa se dirige a un poeta al que da el nombre de Tirsis, diciéndole:

y si per algun pecat
torna ma melancolia,
Tirsis de la ànima mia,
me posaré a Dromedari
de Santas Creus, o a vicari
de la vostra Rectoria.

El autor no quiere volver a dejarse tentar por su musa. Ya no tiene amores que cantar ni esperanzas que albergar. No respira sino penas. Intentará consolarse engañándose a sí mismo:

Vejam per via de engany
si podré curar lo dany
autor de tanta amargura.

Desde aquí ya adopta el poeta el tono jocoso, sin rehuir escabrosidades que, si se leen en la edición de 1703, fueron suavizadas en las posteriores. Vallfogona escribió una larga composición, también en décimas, titulada *Desengany del món.* La escribe como contestando a la anterior que suele precederla en las ediciones, y la dirige a un poeta al que llama *Filisart:*

...Musa, bé·t pots arriscar!
Puix de son copiós tresor
te influeix sobre son cor
Filisart sa gracia estranya,
pren ab ta flauta de canya
lo punt de son plectre d'or.

¿Sería Cordellas este Filisart? ¿Y Tirsis entonces Vallfogona? El *Tirsi inflat*, como en una de las décimas de este poema supone García que Filisart le moteja? No conozco ninguna otra poesía de Cordellas que la que sugiere esta conjetura. No caben estudios monográficos en estas páginas y como a tal la presento.

Massanés es citado por Vallfogona en el romance aludido sobre los poetas que le elogiaron en verso, junto con Monells, que no conozco, y Pardina (aparece en la *Curiositat Catalana*), diciendo irónicamente que leen sus *paperots:*

ab tan delit y dulsura
que cada volta·ls ve son.

Mirambell en su prólogo al *Recreo* le llama el *gran Massanés*, y en las décimas preliminares de Carselio a la *Curiositat Catalana* se le elogia en términos desaforados, pero que vale la pena de transcribir:

O gran heroe en poesia!
O apòsit y discret!
O Massanés!, tu has fet
en Catalunya Talia
uns versos que, ab fantasia,
podran eixir hont n'i haja
y confiar de una plaja
a bé que tingan tormenta;
que la llengua més dolenta,
com més bons són, menos calla.

Siempre al estudiar esta escuela de poetas, tropezamos con alusiones a la crítica despiadada de que eran víctimas, aunque no se basaba entonces en los motivos que hoy justifican la nuestra. Siete poesías de Massanés contenía la *Curiositat* (dos sonetos, cuatro décimas y un romance), y dos más podemos leer en el ms. 80 de la Biblioteca de Cataluña, que no se mencionan en aquella colección, una en octavas *Al desengany del mon y sas vanitats.* Las primeras son a modo de introducción. El poeta es un boticario y escribe desde Tarragona dirigiéndose a un auditorio de amigos que se habían reunido aquella *vesprada.* El tema, tratado también por Cordellas y Vallfogona, como hemos visto, es una sátira del mundo y su autor la escribió pensando en Tirsis (Vallfogona?):

Sols falta que per fi de nostra història
Tirsis te concedesca grata audiencia.

No dejaré de hablar del famoso soneto *O tu que de Cervera a Barcelona,* en el que se hace el retrato de Vicens Garcia y que, como obra de éste, figura en todas sus ediciones: «Retrato que ab lo valent pinzell de la sua ploma fa de si mateix lo Autor». No es obra banal y el primer terceto tiene relieve. Aunque Vallfogona era capaz de muchos atrevimientos, y el de componer poéticamente la propia semblanza no es especialmente grave y no habría sido el primero el en intentarlo, el estilo conciso no parece suyo. En la *Curiositat Catalana* el soneto se da como de Massanés. En cambio en la biografía de Vallfogona que figura en los preliminares de su edición de 1703, se alude al soneto diciendo que «molts (y no sens gran fonament) lo afillan al Gran Numen de Don Ioan de Boxadós avi de Don Ioan Anton de Boxadós, vuy comte de Çavellà...». Es posible que los autores de la biografía, tan escasos de discernimiento crítico como indiferentes por alcanzarlo, hubiesen escrito aquellas palabras en plan adulatorio al conde de Çavellà, presidente entonces de la Academia de los Desconfiados. De todos modos tengo por seguro que el soneto no es de Vallfogona y por muy probable que fuera de Massanés.

El doctor Rafael Nogués. — Salió su nombre cuando en el capítulo 1, d, mencioné la mascarada del *rey Belluga* de 1633. En la *Curiositat Catalana* es Nogués uno de los cuatro poetas de los que se hace especial elogio en las décimas prologales de Carselio, pero sólo una composición suya fué incluída en la colección, a juzgar por el índice: la que empieza *Cruel entra lo desembre*, titulada *Pintura del Hivern* (con gusto por el paisaje, como un prerromántico, me dice Ruiz Calonja) que se nos ha conservado en el ms. 80 de la Biblioteca de Cataluña. Copiaré el elogio:

De Nogués, que'n voleu dir?
que no ha estat bon poeta?
Jo sé que per la estafeta
uns romans ne vaig llegir,
sens molts que us faré podrir
si·ls habia de comptar;
y sols vuy asegurar
que en lo avís per la mort
ne ha fet un romansot
que ab altres pot igualar.

LA

ARMONIA DEL PARNAS,

MES NUMEROSA

EN LAS POESIAS VARIAS

DEL ATLANT DEL CEL POETIC,

LO D[R] VICENT GARCIA,

RECTOR DE LA PARROQUIAL

DE SANTA MARIA

DE VALLFOGONA.

Recopiladas, y emendadas per dos Ingenis

DE LA MOLT ILLUSTRE

ACADEMIA DELS DESCONFIATS,

ERIGIDA

EN LA EXELENTISSIMA CIUTAT

DE BARCELONA.

SE DEDICA

A LA MATEIXA ACADEMIA,

PER MEDI DELS RASGOS DE LA PLOMA

DEL RECTOR DE BELLESGUART.

AB LLICENCIA, Y PRIVILEGI.

BARCELONA: Per RAFEL FIGUERO, Any 1700.

Se ven en Casa Joan Veguer Llibreter, á la Plaça Nova

Primera edición, según la fecha de la portada (aunque se la considera furtiva), de las poesías del Rector de Vallfogona.

OCCIDENT,
ECLIPSE, OBSCVREDAT,
FVNERAL.
AVRORA, CLAREDAT,
BELLEZA, GLORIOSA.
AL SOL, LLVNA, Y ESTELA,
RADIANT.
DE LA ESFERA, DEL EPICICLE,
DEL FIRMAMENT,
DE
CATHALVNYA.

PANEGIRICA ALABANÇA, EN LO Vltim Vale, als Manes Vecedors del molt Il'ustre Doctor Pau Claris, meritissim Canonge de la Cathedral de Vrgell, Deputat, y President generos del Cathalà Consistori, y gloriosament aclamat, Llibertador, Tutelar, y Pare de la Patria.

OBSERVADA
PER LO DOCTOR FRANCISCO
FONTANELLA BARCELONES.
Y
DEDICADA,

A la Paterna Protectio del Doctor Ioan Pere Fontanella Ciutada honrat, y Conceller en Cap, de la sempre fel, y sempre victoriosa Barcelona.

AB LLICENCIA.

En Barcelona, en casa de Gabriel Nogues, en lo carrer de Sant Domingo, Any 1641.

Con este título, lleno de antítesis, el poeta Francisco Fontanella publicó su primer libro.

De estos ramplones versos se infiere que Nogués sobresalió en componer innumerables romances, y que ya había muerto al compilarse la *Curiositat*. Su nombre, si bien aparece en algunos repertorios bibliográficos (Gallardo, Aguiló), no puede decirse que haya entrado en la historia literaria de Cataluña. Unas veces disimulado bajo el transparente anagrama de *Seugon*, otras luciendo el título doctoral con su auténtico apellido, le conocemos como autor de relaciones de festejos celebrados en Barcelona y que se imprimieron en esta ciudad entre 1630 y 1633. Su labor de escritor ¿quedaba limitada a la de ser su cronista? ¿Fue también el inventor de sus trazas y argumentos y de los versos anónimos que en ellas a veces se intercalan? Tentadora es la segunda hipótesis, pero no me atrevo a adoptarla rotundamente, a lo menos en lo que se refiere a la mascarada de 1633 del *rey Belluga*, que de todas las que conozco es la concebida con mayor cohesión dentro de su dinamismo. Aunque la manera como el nombre de *Seugon* aparece en el título, donde no figura la palabra *relación*, puede dar a entender que él fué el autor de las *invenciones, trages, empresas, motes, bayles y canciones* que se hicieron y cantaron en la fiesta, el gran elogio que se lee del que fué su autor (no se menciona el nombre), me hace dudar. «Quien más sal ha tenido en este género de regozijos ha sido siempre el Autor de éste, que con ser *muy letrado y estudioso*, es un salero de donayres y un mar de gracias en estos juguetes, dando muestras de su claro ingenio...». Claro está que el tono general de la relación es carnavalesco y por lo tanto, aunque hoy resultaran chocantes tales ponderaciones en la propia pluma, la ocasión permitía que el autor, bajo la máscara del seudónimo, se creyera libre de inmodestia. No sería Nogués sino *Seugon*, quien celebraría el ingenio de Nogués.

Si esta explicación es válida, se comprende un poco por que motivos usó Nogués unas veces el anagrama y otras no. Daba su nombre auténtico cuando era sólo el relator. Un ejemplo: en 1630 hubo grandes fiestas en Barcelona con motivo de la entrada de la reina de Hungría doña María de Austria. Bajo el nombre del *Dotor Rafael Nogués* se publicó en nuestra ciudad, en la imprenta Liberós, un folleto titulado *Noches luzidas, pomposas y célebres fiestas que de noche se han hecho... a la Magestad de la Serenissima Reyna de Ungria... En diferentes versos*. Va dedicado a los diputados de la Generalidad. Los versos no serían todos de Nogués y él actúa sólo de hilvanador del conjunto con su florida retórica. En cambio, con igual motivo apareció en la misma fecha y tipografía una crónica de *El magestuoso recibimiento y famosas fiestas* tributadas en Barcelona a la expresada reina. Allí se describen una cabalgata y un torneo de mascarada. Unos caballeros iban disfrazados de emperadores romanos, otros de indios, de negros, de alemanes, de españoles, de salvajes... El que ideó la farsa no la creería adecuada a su categoría doctoral y poniéndose el antifaz del seudónimo, quedaba en libertad para ponderar, si hacía falta, la *felicidad y cordura* que, como escribía en la entrada de *Belluga*, *tanta diferencia de personajes y figuras requerían*. Otras relaciones publicó Rafael Nogués, todas entretenidas, en tono de enfática cortesanía, con toques de vanidosa exageración. Del año 1632, con ocasión de la segunda venida a Barcelona del rey *Felipe III en los reinos de Aragón y IV en los demás de su dilatada monarquía* existen tres relaciones de los festejos debidas a la pluma de Nogués. Una de ellas se intitula *Parabienes y deprecaciones hijas del amor que la siempre leal ciudad de Barcelona tiene a sus príncipes*. Tan fastuosas y rendidas fueron aquellas solemnidades como tajante la actitud de las Cortes que motivaron la venida del rey.

Este cronista popular de cuya vida profesional nada sabemos todavía, escribió versos en catalán, como hemos visto. Si son suyas las coplas de la mascarada del *rey Belluga*, le hemos de reconocer gran habilidad en adaptarse al estilo de la lírica popularista. Pero aunque no le queramos atribuir con seguridad su composición, tenemos otras obras suyas en catalán. Ya he citado su

descripción del invierno. Podemos agregar unas décimas en los preliminares a la *Pràctica, forma y stil de celebrar corts generals* de Lluís de Peguera (Barcelona, 1632), y el romance *Avís per la mort*, elogiado en los versos transcritos de la *Curiositat Catalana.* El año 1634 se imprimieron en Madrid los *Avisos para la muerte escritos por algunos ingenios de España*, coleccionados por Luis Ramírez de Arellano (Palau, núms. 20652-20670). Dos años después, en 1636, los reimprimió en Barcelona la tipografía de Cormellas, y en 1637 volvieron a publicarse en casa de Gabriel Nogués, deudo tal vez del escritor. Según reza el título, llevaban «añadido un romance catalán del mesmo asunto del Dr. D. Rafael Nogués» (Aguiló, núm. 458), es decir el *Avís per la mort* citado.

Poesía moral y didáctica

No toda la producción poética del siglo XVII en catalán presenta en sus temas el mismo carácter de circunstancias y con preferencia por la nota satírica y burlesca que son el distintivo del círculo de los poetas incluídos en los cancioneros de Mirambell y Carselio antes estudiados. Por esto antes de tratar de Vicenç Garcia y de Fontanella, que son los nombres más famosos de la escuela poética castellana, quisiera agrupar los autores que hacen sonar en sus obras una nota bien distinta de la otra, tan frívola y chabacana. Encontraremos entre ellos a alguno que probó fortuna en los certámenes barceloneses, pero también los hay que ninguna relación podrían tener con ellos. Al establecer este grupo no olvido que el mismo Vallfogona también escribió *poesías serias*, como suelen titular las ediciones las que, junto con las religiosas, no podían incluirse bajo la denominación de *jocosas* que fueron su mayor reclamo, y que en Fontanella (que fué poeta devoto notable) la tónica burlesca no alcanza nunca nivel tan predominante como en aquél. Pero estos dos poetas dejaron una obra muy vasta que no es posible rotular con una sola denominación genérica.

Miquel Ferrando de la Cárcer. — Se da la particularidad de que la mayoría de las obras de propósito moral, religioso y didáctico se imprimieron. Cronológicamente corresponde el primer lugar al mallorquín Miquel Ferrando de la Càrcer, que si bien según Bover murió en 1594, fué divulgado por la tipografía en el siglo XVII, y no sólo en Mallorca sino también en Cataluña. Su *Tractat dels vicis y mals costums de la present temporada*, escrito en quintillas, se imprimió varias veces. Aguiló (núm. 2332) cree probable que ya se hubiera publicado a fines del siglo XVI; la edición más antigua que cita Palau (núm. 43.845) es de Barcelona, 1635, pero Aguiló menciona una de Barcelona de 1625. En Palma se imprimió que sepamos en 1694 y todavía volvió a serlo en 1865. Estanislao Aguiló, que se refiere brevemente a esta obra en su estudio sobre Turmeda, habla de una impresión en Gerona (Bro). Yo he utilizado un ejemplar incompleto de Barcelona 1646, de casa de Cormellas. El poema, en quintillas, tiene un tono popular, que se ha dicho que le aproxima a la escuela de los *glosadors* mallorquines y le convirtió en texto de lectura de las gentes sencillas. Estanislao Aguiló llega a decir que representó en Mallorca algo semejante al libro de *Amonestaments* de Turmeda en Cataluña. Ciertamente no estaba destinado a la lectura infantil, sino que más bien se dirige a hombres hechos: *no veus que no ets un minyó?* increpa en una estrofa al que no se decide a trabajar. Las malas consecuencias de la ociosidad, del juego, de la *carnalitat*, de la murmuración, de la mala educación dada a las hijas, etc. van exponiéndose con pausada insistencia, que adquiere relieve de cuadro de costumbres cuando pinta realísticamente las escenas que sirven de ejemplos al autor para su sermón rimado. Lo es en verdad y el autor, aunque Bover dice que fué un pobre teje-

dor, más bien parece un eclesiástico. Un lego difícilmente hubiera citado como autoridad a San Bernardo o los *Sermones disciputi* (Joannes Herolt):

> Lo dexeble *té notat*
> *açò en los seus sermons...*

No es ésta la única mención que nos hace de este predicador tan popular en el siglo XVI. Pero también saca a colación a los clásicos y glosa ideas de Séneca, Menandro y Ovidio, a la vez que recuerda ejemplos tomados de los legendarios piadosos o de las historias de Sansón o de Heliogábalo. Para conocer la vida íntima de la época, retratada en rasgos pintorescos, como lo haría un moralista medieval, proporciona este librito curiosos documentos. Véase esta gráfica y colorida descripción de las *dones pomposes* que arruinan al marido:

> *Tot son fer és demanar*
> *an el pobre de marit;*
> *sols no'l deixen alenar.*
> *Totstemps lo fan bellugar*
> *pera portar bon vestit.*
> *Ya volen cosa moderna,*
> *totstemps sercan novedats,*
> *la grana no les governa;*
> *més estimen raxa esterna*
> *y xamallot delicat.*
>
> *També volen tafetà*
> *per hàbit o per faldilles;*
> *per gipó satí vol ya,*
> *y si son marit no'u fa,*
> *li diu dos mil vilanies.*
> *De prest li treu lo veynat*
> *y diu: — Mirau-vos Na Tal,*
> *son marit que no és ingrat.*
> *Y vós, vos feu afanat,*
> *que teniu més bon cabal.*

Estos versos nos traen el recuerdo de algunos pasajes de los sermones de San Vicente Ferrer. Pero la escena y el diálogo no acaban aquí. Y el autor termina este episodio presentando a su auditorio, o a su lector, la figura de la mujer que, viendo a su marido arruinado y no queriendo trabajar, se da a la mala vida:

> *Elles amen més cercar*
> *algú qui'ls fa barretada.*
> *Sempre les veureu pintar*
> *y en la finestra estar*
> *quant la gent se és colgada.*
> . . . .
> *Sospiren perquè s'atur*
> *lo home qui està passant,*
> *per ganes de tornar a dur*
> *argent y or fi y pur*
> *y mantell vinté galant.*

No salen mejor libradas las jóvenes,

> *que també volen portar*
> *de obra de fi lo collar*
> *sols per la mare seguir.*
> *Si és mester van per despit:*
> *— Si vos feu, també faré. —*
> *Ay mesquinet de marit!*
> *Feu feyna dia y nit*
> *sols per fer-les anar bé.*

Crudamente alude luego a las consecuencias de tales ligerezas. Le asusta ver que gente honrada que tiene hijas por casar, consienta que *entren per a festejar — los fadrins dins de la entrada.*

> *Si'u mirau molt bé, veureu*
> *que també van a la escala;*
> *a tots dos los trobareu*
> *parlant, y no'ls sentireu,*
> *ab gran contento y gala.*
> *Y si van a algun deport,*
> *no aniran sens lo galan*
> . . . .
> *Ne aniran una passa*
> *sens lo fadrí al costat...*

Si el marido protesta de la lenidad de la madre con sus hijas,

Elles donen entenent
an el marit, que convé,
perquè és jove molt prudent
y que's de molt bona gent,
no mirant sols perquè y ve.

Siempre acierta Miquel Ferrando de la Càrcer con la expresión natural y sugestiva y el detalle impresionante. En otro lugar describe la miseria de la casa del jugador, olvidado de ella,

sos infants veureu plorar,
y no'ls poden fer callar;
demanant pa tots estan.
La mare sempre'ls abrassa,
diu-los: — Mos fills, no ploreu,
que cert yo no som escassa.
Vostron pare és a plassa,
en venir tots menjareu. —
Axí'ls treballa passar
y ell seu molt assentat;
juga o mira jugar...

Larga ha sido la cita pero el autor la merece. Se comprende su éxito editorial. El arcaísmo de su actitud literaria y de su estilo narrativo no impidió la difusión del *Tractat* en los días del barroquismo literario en Cataluña. El dramatismo de estas escenificaciones ya parece llevar la marca de la canción popular. Nunca se da en el estilo convencional de la poesía culta catalana del siglo XVI. En pleno triunfo de la hinchazón verbal, cuando los poetas intentaban cautivar a sus oyentes adjetivando sin medida, aquel humilde rimador mallorquín escribía sin violentar el genio del idioma y sin forzar ni deformar lo que veían sus ojos de hombre sencillo. Compárense las metáforas que el barroquismo del siglo XVII puso de moda al hablar del ruiseñor, con esta ingenua estrofa:

Sempre'ls sentiràs cantar.
Quant ve en la primavera
lo russinyol no té par;
antes de ser dia clar
ja fa la veu vertadera.

El mismo prosaísmo de la expresión diríase que nos desentumece, después de haber tenido que soportar aquel otro prosaísmo, tan alejado de la naturalidad, de la poesía de certamen, vertido en el molde de una lengua no sólo bastardeada sino olvidada de su noble dignidad.

Ferrer de Guissona. — En 1623 se publicó en Barcelona un pequeño libro, hoy muy raro, titulado *Quatre dels últims tractats de la Selva de Sentencies*, obra del canónigo Gerònym Ferrer de Guissona. El nombre del autor ya nos era conocido como poeta. Ha sido mencionado anteriormente porque concurrió al certamen poético de 1614 en honor de Santa Teresa y al de 1618 dedicado a la Inmaculada Concepción. A la primera de estas fiestas literarias envió una obra que quería ser a la manera de Ausias March. Si sabemos que se presentó el canónigo al otro concurso, es porque se critican irónicamente, en el *Vexamen* del capitán Moradell, las octavas con que quiso probar fortuna y que no se han conservado:

Unas octavas alabo
mal en esta coyuntura
pues de premiarlas no acabo,
porque dan en la herradura
más golpes que no en el clavo.

Entraron con grande estruendo
por el título y persona
de Ferrer, un reverendo
canónigo de Guissona,
a quien respetar pretendo.
Mas el exemplo que dió
del que, en el lodo caydo,
suzio y descalço sacó
sus versos, me han parecido
en que del lodo se echó.

Otra obra escribió Ferrer que, si se imprimió, no sé que haya llegado hasta nosotros. Era un «Llibre de Doctrina moral en defensa de la Inmaculada Concepció», del cual se hace un complicado y prosaico elogio en una poesía que se atribuye a Vallfogona en las ediciones de sus versos, en la *Curiositat Catalana* y en el *Recreo* tan citado (ms. 1358 de la Biblioteca de Cataluña). En éste el título de los versos es «Al Canonge Ferrer sobre la composició de un llibre espiritual». En el índice del *Recreo* no llevan rúbrica. En las ediciones coincide en lo esencial. En todas las versiones el primer verso es el mismo: «Ferrer, ab modos tant bells». No me atrevo a asegurar que la poesía sea de Garcia. El estilo de éste suele ser más transparente y más suelto pero no insisto en esta cuestión. Diré sin embargo que en el margen del ms. 1358 una mano moderna, que por los rasgos de la escritura me parece ser la de don Eduardo Toda a quien perteneció el códice, anotó *duptosa*. La atribución a Garcia, con todo, es unánime en la transmisión.

¿Era en prosa el *llibre espiritual?* Me inclinaría a creerlo, pero la sexta estrofa de la poesía en su elogio parece aludir a una obra escrita en forma rítmica y musical. Se juega metafóricamente con el nombre de Ferrer y su significado. Es un recurso frecuente en esta escuela. Dice así:

Si los números primers
que la música adverti
en los martells los oí
de aquells primitius ferrers,
ja·ls números més sencers
vostres, Ferrer, advertida
tota l'art veu resumida
puix que ab aquest cant tan suau
en los nostres cors formau
montanyas de caramida.

Puesto que se habla de *llibre*, no se trataría de una composición suelta y más o menos breve, sino de un conjunto de ellas o de un poema extenso. De todos modos, dado su tema, nada tiene que ver con el fragmento que conocemos de la *Selva de Sentencies.*

El autor la dedica a don Francesch de Vilalba para instrucción de cuyo primogénito la había compuesto (*trassada* dice) «pera que li servís de entreteniment en la pueril edat y en la perfeta de guia y consell». Murió el joven, quedó la obra medio olvidada, sigue diciendo el autor en la dedicatoria, y por fin, a instancia de unos amigos, se decidió a publicar los cuatro últimos tratados de la *Selva* que *tinch plantada.* De tener éxito, prometía imprimir también los otros, «com a català y aficionat a la patria». El conjunto debía constar de treinta *tractats*, de los cuales la edición contiene los que llevan los números 27, *De la Soledat*, 28, *De morals sentencies*, 29 y 30, éste con el subtítulo *De diferents sentencies.* No he podido leer íntegramente el libro, muy raro, y del cual sólo posee un ejemplar incompleto la Biblioteca de Cataluña, pero he logrado hacerme cargo del carácter medieval y popular del conjunto. Ferrer de Guissona en sus palabras preliminares al lector dice que ha escrito sin reparar en la *humilitat del estil* y que sus sentencias las expone con *llanesa.* En efecto. No son

la agudeza ni la lección disimulada bajo la alegoría de una metáfora las que hallamos en las máximas del autor. En su retiro campesino diríase que le son ajenas las pomposidades de los enigmas que se ofrecían pintados en grandes lienzos, colgados en claustros y fachadas, a la habilidad interpretadora del público para que de ellos extrajera el oculto sentido. Pero no las ignora. La portada de la *Selva* está adornada con un grabado que representa una figura de mujer y un águila con una llave, adosadas a un zócalo, donde, en una cartela, se leen unos versos a los que parece dar más aguda intención el intríngulis del emblema. Es la concesión hecha a la moda en la presentación del libro, aunque su contenido la tenga tan poco en cuenta. En realidad las máximas de Ferrer de Guissona, si bien entran por su intención dentro del género, no le pertenecen en cuanto a la forma literaria que él tomó, después, del Renacimiento. Son medievales; no sólo por la manera de ser formuladas, sino que también por la doctrina. Son hijas de la sabiduría popular y no hemos de buscar sus fuentes en la literatura clasicista como ocurre con las *Centellas de varios conceptos y avisos de amigo* que el caballero Setantí publicó en 1614. Con él habría coincidido Ferrer en los certámenes barceloneses, si es que a ellos acudió personalmente.

El primero de los tratados incluídos en esta edición que parece ser el más breve, está escrito en décimas y así comienza: «O gustosa Soledat — ditxós és lo que't alcanse». De ella habla, como dice el subtítulo. Los demás tratados contienen algunos centenares de pensamientos cada uno de los cuales se encierra en un terceto del cual sólo riman los dos últimos versos, todos de siete sílabas. A veces podría prescindirse, para el sentido, del que queda libre y el pareado resultante parece un proverbio popular. Casos hay en que es evidente la semejanza con frases proverbiales o con refranes hoy corrientes, en catalán o en castellano. Ejemplos tomados al azar:

Pera ésser savi varó,
exercita la memòria,
si vols en les lletres gloria.

. . . .

No hi ha tanca, no hi ha clau,
ni baldó, ni forrellat
que asseguro lo estimat.

. . . .

Sempre casi comunment
al home que és envejós,
lo has de veure cobdiciós.

. . . .

No vulles ab ton senyor,
ni per burles ni per veres,
ab ell jamay partir peres.

. . . .

No aguardaràs a comprar
lo carbó ni menys la llenya
quant cubre la neu la penya.

El orden según el cual se agrupan las sentencias, parece basado a menudo en motivos externos al sentido de las máximas, aunque las hay que están ordenadas por temas como el callar y el hablar, la mujer y el matrimonio, la educación de los hijos, amigos y enemigos, el vino, etc. Sin embargo, gran número aparecen seriadas por la palabra o partícula con que empiezan, ya sea por una negación, o por el artículo seguido de un substantivo, de un adjetivo o de un adverbio (*la rahó, la cosa, la millor, lo més*, etc.) sin que esto signifique que vayan juntas todas las sentencias que así comienzan.

Donde esta peculiaridad distintiva del criterio de ordenación de las máximas se manifiesta de manera más seguida, es en el tratado 30. El subtítulo que lleva *(De diferents sentencies)*, ya indica que su común denominador no hemos

de buscarlo en el contenido, ya que igual rúbrica podrían llevar las anteriores partes del libro. Aquello que las une es que todas empiezan por la palabra *tres*. Recordamos al punto el medieval *Libre de tres* catalán, aunque el de Ferrer no tenga su malicia. Pero como si el sentido mítico que la tradición da al número tres influyera sobre el autor, es en esta sección donde, a mi juicio, sus proverbios rimados tienen algo más de riqueza expresiva y popular. Empieza con el elogio de la cifra:

Lo tres és lo més perfet
número de tots quan son
que·ns ha donat Déu al món.

Casi siempre los dísticos empiezan por *tres coses*. En algún caso la idea no se deja comprimir en tres líneas y entonces la desarrolla en seis, pero sin alterar el sistema de la rima:

Tres maneres de persones
las amistats van perdent
sens cap rahó, injustament:
lo molt rich quant torne pobre
y lo vell de anys consumit
y·l venturos oprimit.

Al terminar su libro, Ferrer de Guissona explica con modestia cómo y con qué espíritu compuso su obra. Su experiencia, el desprecio del mundo y la gracia de Dios le guiaron:

Prenguí del menyspreu del món
la llum d'una estrella ardent
per regir l'enteniment...
A mi sols tens que agrahir-me
lo treball he pres, piadós,
en trassar est ram de flos,
lo qual humilment presento
a ma mare soberana
la santa Iglesia Romana.

El autor no sabe separarse del libro sin escudarse contra los maldicientes. Es un tópico. Así pone al final unas décimas tituladas *Eixida de la Selva per als murmurants*, prosaicas, aderezadas con citas bíblicas. Acaban con estos versos:

no tingues compte al descuyt
de aquell qui la ha mal trassada.
Si acàs lo fruyt te agrada,
cull-ne y no·n hisques en buyt.

Del lenguaje del autor puede juzgarse por las muestras transcritas. A veces se puede notar en los versos algún dialectismo (v.g. imperativos o subjuntivos con desinencia en *o*), que tal vez correspondía al propio de Ferrer. Su libro representa una modalidad popular en la literatura catalana de máximas, libre todavía en el texto, aunque no en la portada, del maridaje con la empresa gráficamente expresada, tan desarrollada en la época barroca.

Compitió con él, y le venció con razón en el favor popular, la colección de los *Quatre cents aforismes catalans* del doctor Joan Carles Amat, el guitarrista de últimos del siglo XVI. Hubo ediciones de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX. Sirvió en las escuelas de libro de lectura y fué muy reimpreso. Al leerlo hoy, casi nos preguntamos si Amat fué un simple compilador de refranes populares en su tiempo o bien si supo acuñar con tanta habilidad las enseñanzas de la experiencia y darles en sus pareados forma tan mnemotécnica, que se hicieron moneda corriente y entraron en el lenguaje coloquial. No pretendo que sus aforismos fueran originales, porque no lo son, pero lo es su vestidura, que no

deforma ni diluye la expresión primitiva. *Hostes y peix, a tres dies puden* se lee en el *Tirant lo Blanc*. Veamos cómo lo transforma Amat:

L'hoste com lo peix menut
al cap de tres dies put.

Algunos son traducción de refranes castellanos, y lo demuestra algún castellanismo que ha quedado incrustado:

Meneja la cua lo ca
no per tu sinó pel pa.
. . . .
Digas: la muller del cego
per a qui se afayta, Diego?

Tenía sobre Ferrer de Guissona una gran superioridad: la malicia irónica del pueblo. Ella guiaba su mano al seleccionar o componer sus aforismos. Tienen valor folklórico, pero Amat no se propuso hacer obra de literato. Como dice en uno de sus dísticos.

Las lletras molt bonas són,
però no las vol lo món.

Joseph Catala. — Este sacerdote barcelonés publicó en 1594 en Tarragona una *Vida de Santa Madrona* en catalán y era amigo de F. Calça. No merece larga mención como autor de un poema en octavas reales que con el título de *Triunfo de Eularia en Monjuych* imprimió a continuación de su vida de la santa: *La ilustríssima Catalana, la Protomartyr de las Españas, Barcelonesa gloriosa. Vida, martyri y triunfos de la admirable verge Santa Eularia, ab son últim triunfo de Monjuych a sa bandera y plantas.* Se imprimió en Barcelona en 1642. Hijo de los tiempos, es una curiosa muestra de mezcla de religión y política, escrita en lenguaje terriblemente castellanizado y gongorino, a pesar del no disimulado anticastellanismo que le mueve a escribir que Montjuich «mal sufria — per Castellans, si morts, sempre enfadosos». El autor trabajaba sobre alguna de las muchas relaciones que se escribieron del fracasado ataque al castillo; precisa en verso la fecha, llena una octava con los nombres de los nobles de Castilla que en él tomaron parte y procura dar tono heroico a sus estrofas con alusiones a Judit y Gedeón y con los recursos de la retórica culterana, siempre de segunda mano, que le proporcionan *auroras sincopadas* y *esferas rojas de vibradas balas*. Es curioso que el marqués de los Vélez y el de Torrecusa, para mayor exactitud, hablan en verso castellano en el poema. ¿Fué ésta la única obra poética del doctor Català? Si no interpreto mal la primera octava, fué culpable de otro intento. Tal vez las *Cobles en llahor de... Santa Eulalia* que, sin nombre de autor, siguen al poema. Dice así la octava aludida:

Si atent arrobo meresquí algun dia
a veu inculta, Euterpe soberana,
veu per ser Catalana, o per ser mia,
subjecte sempre a passió inhumana,
ohiu, Eularia, rústica Talia
en cant informe y armonia llana,
mentres lo blanch Cordero que'us transforma
lo nom divino en vostre front informa.

Así era el catalán de este poeta. En prosa no era más correcto. Obsérvese que en el tercer verso admite la posibilidad de haber sido criticado porque escribía en lengua materna. Sorprende que el empeño en hacerlo no le diera conciencia del grado en que la envilecía.

Feuria. — Exclusivamente de intención religiosa, pero con efectismos literarios, es el *Romanç a la vida, miracles y mort del Gloriós Bernat Calvó bisbe de Vich*, compuesto por Micer Pere Pau Feuria, beneficiado de Vich, *mestre de patges* de su obispo Andreu de Sant Gerònim y rector de la parroquia de Avinyó. No

he conseguido verlo y sólo lo conozco por la descripción de Aguiló (núm. 1210), y por una copia fragmentaria que mi abuelo, Rubio y Ors, tenía entre sus papeles. La edición que vió Aguiló y que consigna también Palau en el *Manual* (número 90960), era una reimpresión hecha en Barcelona (1722) de otra de 1627. Por tratarse de un *Romanç*, parecen muchas (43 + 2 s.n.) las páginas del folleto, aun siendo su formato in.8.º. La razón es que el autor, alejado del tono popular, escribe la vida del Santo complaciéndose en el relato y amplifica episodios y detalles para darle animación. Lo hace con facilidad versificadora de ordinario, y demostrando que conoce y estima la retórica culterana. Véase cómo empieza:

En prodigis portentosos
elegant no, sí devot,
la més dilatada canto
vida del Pastor Calvó.

En la descripción de una tempestad del mar, «las onas cassen estelas — y los núvols pescan llots». Véase cómo sugiere la presencia de Montserrat en el camino que el futuro obispo santo seguía, dirigiéndose a Vich:

Ya las empinadas mira
rocas serradas, per por
que gegant les tem lo cel
y cel les adora el món.

A pesar de caídas prosaicas y de su afectación, los versos que conozco interesan por el empeño del autor en dar color local a su composición y por su pureza de lenguaje.

Doctor Joseph Romaguera. — Fué canónigo de la catedral de Barcelona y vicario general de su obispado. Enseñó derecho canónico en la Universidad. En las *Nenias reales* que publicó la Academia de los Desconfiados a la muerte de Carlos II firmó una aprobación en los preliminares al libro. Alcanzó a vivir en el siglo XVIII y, según Feliu de la Peña, fué uno de los representantes del brazo militar en las Cortes de 1702. Todavía en 1711 era vicario general, y en el mes de junio dispuso la celebración de honras fúnebres por la muerte del emperador de Austria, hermano de Carlos III, *nostre amat monarca*, el contrincante de Felipe V (Aguiló, núm. 153). Torres Amat reunió las noticias que sobre este personaje pudo allegar, pero carecemos de datos sobre su nacimiento y muerte. Con facilidad podrían obtenerse en nuestros archivos. El descrédito que ha caído sobre los escritores catalanes de la época de la Decadencia, ha pesado muy especialmente sobre Romaguera, convertido, no sin razón, en el exponente más alto del mal gusto conceptista en nuestras letras. Fué célebre predicador y algunos de sus sermones vieron la luz en letras de molde, como más arriba se ha comentado, al parecer sólo en castellano. El estilo de estas oraciones, con todos sus defectos, no presenta la profunda labor de taracea en la frase y el sentido que tan fatigosa hace la lectura de la única obra que conocemos en catalán de Romaguera, el *Atheneo de grandesa sobre Eminencias cultas*. Se publicó en Barcelona el año 1681. La rareza del libro habrá contribuido a no tenerlo en cuenta. Algunos manuales de historia de la literatura catalana ni mencionan el nombre del autor. Otros lo despachan brevemente, abominando de su extremado conceptismo, o de sus castellanismos de lenguaje, o de su mal gusto. Pers y Ramona le recuerda con conocimiento directo. Nicolau d'Olwer le sitúa con más precisión al notar que el vallfogonismo no tuvo «altre contrincant que el mal gust retòric de Josep Romaguera». No me atreveré a decir que él se hubiera propuesto oponerse a la trivial llaneza de Vicenç Garcia, pero es cierto que su afán estilístico, y también su ambición gracianesca de excelencia en lo moral, le sitúan en un campo bien distinto de aquel que dominó medio siglo antes el famoso Rector.

Romaguera tiene un mérito que, en otro género literario ya veremos que lo tuvo también Fontanella: con deliberada intención y plena conciencia de lo difícil de su empeño, quiso dar a su lengua catalana un lustre nuevo, que le permitiera emular la riqueza de las otras, como si pretendiera sacarla de su inerte devoción a modelos que resultaban inactuales estilísticamente, aunque no lo fueran, como no lo eran tratándose de Ausias March, en el orden de la emoción y del pensamiento. Claramente formula tal ambición en el *Prolech al lector*, que si el espacio lo permitiera, con gusto transcribiría aquí íntegramente. En él se manifiestan tres cosas: el amor a la lengua y a las viejas hazañas que en ella se narraron; el propósito de embellecerla recurriendo al neologismo, y, finalmente..., la total incapacidad de Romaguera como escritor para triunfar en su decisión. El que así lo reconozcamos no es razón para que borremos el *Atheneo de Grandesa* de nuestra literatura y olvidemos que representa la primera tentativa consciente de restauración de la lengua catalana que en ella se registra. No hemos de medir la significación del golpe por la poca fortuna de quien se atrevió a darlo.

Romaguera falló porque dió más importancia al ropaje de la obra literaria que a la substancia que había de informarla. Deslumbrado por la retórica conceptista, creyó más en la eficacia de la forma que en la individualidad creadora, que no adopta un estilo como si fuera un recurso de quita y pon. Por esto le vemos extraviarse trabajando artificialmente sus frases, incrustando en ellas palabras iguales o semejantes a las que le habían sugerido las lecturas de su modelo admirado. No le cita nunca por el nombre, pero bien deja entender quien es: «el més crítich Alcides de la castellana facundia, que per remontat de Eloqüència aclamaren Heroe». Falló también porque la lengua se le deshacía en las manos. ¡Qué lejos estaban de un escritor de últimos del siglo XVII los clásicos catalanes de la Edad Media! No tanto por la modalidad arcaica en que se expresaban, como por la sensibilidad ingenua y sobre todo por su encuadramiento intelectual. A tientas buscaba nuevos recursos de expresión: «Confesso valer-me (a bé que tart) de vocables de altres llenguas, a falta dels propios de la nostra, *per a introduir-los com a més sonoros*, traça ab què los Benjamins de Apolo *an engrandits tots los Idiomas...* Uso de vocables històrichs y poètichs ennoblint los períodos, per a remontar-los y endolcir-los a la noticiosa intel·ligència». En su desorientada busca, se entregó a la ciega imitación de la literatura culterana, sin descubrir la auténtica voz de la tradición popular que sonaba por calles y plazas a su lado. Si la oía, no quería escucharla. Años después, en 1707, prohibió como vicario general que, el día de Inocentes, se cantaran en las iglesias «goigs, motets, cançons o villancicos» que «provocan a *risa*» (adviértase que el edicto está redactado en catalán). No todo sería puro en aquellas expansiones líricas populares, pero algo conservarían de la poesía tradicional. Pero Romaguera pertenecía a otro mundo del que le separaban su título doctoral, el clasicismo y la mitología y el temor a ser vulgar. Bien nos lo dice: «No per ser vulgar la llengua (es decir, no por no ser latín), ha de ser *vulgar lo estil*». Su catalán a veces parece castellano. Pero repetiré la observación hecha en páginas anteriores. Escribía una lengua que bien poco debía de parecerse a la que hablaba. Aquella lengua viva era sin embargo muerta para él. La lengua literaria, el *estilo*, como él dice con otra intención que Ausias March, no podía tener, para los hijos del culteranismo, ningún punto de semejanza con el habla vulgar. Falló Romaguera y no hubo ningún otro contemporáneo suyo mejor dotado que le tomara de las manos su programa de renovación. Pero es de justicia recordar a quien lo formuló. Es posible que por vías aun hoy ignoradas tuviera alguna eficacia en décadas posteriores.

El momento en que se escribió el *Atheneo de Grandesa* tiene significación también renovadora en la historia de Cataluña. Vivía ésta breves años de paz,

entre la de Nimega y la reanudación de la lucha con Francia en 1684. Ferran Soldevila, y lo recoge Regla en su reciente libro, señaló que, siendo virrey de Cataluña el príncipe de Bournonville (1678-1684), Narcís Feliu de la Peña simbolizó con sus programas de restauración mercantil e industrial la confianza en un futuro resurgimiento de la vida económica de Cataluña. No creo que la memoria me traicione si traigo a estas páginas el recuerdo de una frase que oí pronunciar en una conferencia al doctor Vicens y Vives: el país, a la defensiva hasta entonces, pasó a la ofensiva. El estudio de José Fontana, citado en la *Bibliografía*, lo confirma en el terreno comercial. Algo semejante ocurre en la literatura si no regateamos el mérito al ideal que movió a Romaguera a escribir el *Atheneo de Grandesa*.

¿Cómo reaccionaron los círculos intelectuales de Barcelona a esta tentativa? Es una pregunta que he de dejar incontestada, porque no conozco otro comentario al libro que las aprobaciones que lo avalaron y éstas suelen ser de elogio rutinario. Con todo, destacaré las palabras de fray Joseph Lleonart, maestro de teología del convento de Santa Catalina de Barcelona, en estilo afectado, que bien indican que el censor se sentía identificado con el propósito de Romaguera. Le elogia aplicándole una frase de Casiodoro, porque no quiere que le crean «panigerista de la dolça Lyra ab què fa renàixer los antichs Fenis de nostra Cathalunya en lo pulcre y conceptuós metro...». ¿Fué el convento de Santa Catalina un centro admirador del conceptismo? Allí se fechó la aprobación de la primera edición del *Discreto* de Gracián, impresa en Huesca en 1646.

En el *Pròlech al lector* Romaguera se defiende contra posibles censuras. Pero no teme, a juzgar por sus palabras, que le critiquen por mostrarse conceptista, sino porque lo hace valiéndose del catalán. No son las *Eminencias cultas* de su libro las que ha de vindicar, sino su *Catalana Facúndia*. Como si hubiese en Barcelona un círculo contrario a la producción, poética y literaria en general, en lengua catalana, igual que Alejandro Ros lo fué a la predicación. Romaguera dedica algunos interesantes párrafos de su prólogo a la defensa de la lengua catalana y a la condena de los que «en estas edats injustament la deixam per abatuda». Por esto increpa al posible crítico: «Si'm vituperas lo aver escrit en Cathalà, no't temo...; los mateixos ecos del vituperi resonan calumnias a la vil censura... Totas las Nacions anel·lan en embellir sa llengua y en propagar-la... però la pació que en las demés se estrema en la alabança, en la nostra inadvertidament se precipita al despreci...». Recuerda después a los antiguos «Hèroes Cathalans que feren sentir los clamors de sas victorias a Athenas y Neopàtria», pero no quiere insistir en el panegírico para no ser «Paralipomen que exageràs ab sa grandesa la injuria...». Cita sin embargo un nombre ilustre, no catalán, que se interesó y aprendió, dice, a cantar en esta lengua, como para que sirva de ejemplo a los que no la cultivan. ¿A qué debía referirse?: «Lo Cygne de Castella, Lope de Vega, al agut etxís ab que burlesca Tersícore se folgava en nostra llengua, aprengué ab la lira de Apolo a cantar metros Cathalans, y a sos ecos pogueren tenir zelos las Ninfas del Tajo de las Sirenas d'estas riberas...». Ha sido en balde; las rimas de los poetas catalanes yacen ocultas «entre recatats borrons», adulteradas en copias, o sepultadas en el olvido. Parece después aludir Romaguera al poco interés de la imprenta en publicar tales obras. Todos los pueblos tienen «son prestatje en la célebre llibreria del Parnaso, aont los forasters curiosos cultivan sa noticiosa inclinació». Cataluña diríase que desprecia esta gloria, o por la envidia («la fisga dels venenosos Aspits»), o por la ciega ignorancia que «introduint... ignominias a la llum de la Estampa», en vez de proporcionar Mecenas a los ingenios, los encadena con Cerberos. Para desembarazarse de la *plebeya osadia*, el emblema de la zarza ardiendo enseña al autor a no hacer caso de sus émulos. Llamas son sus lenguas,

pero él hace gala de saber estar entre ellas, y las ramas incombustibles de la zarza le alientan,

per més que'm imposen menguas,
a riurer-me de sas llenguas,
puix tu't burlas de sas flamas.

Después del grabado con el emblema y de la décima que lo comenta, Romaguera, en competencia con el héroe de la *castellana facundia*, intenta desmentir «lo error vulgar ab que's desprecia nostra llengua per basta y per grosera».

Larga ha sido la glosa del prólogo. La merecía su significación, tan olvidada. En su lamentable catalán, Romaguera se adelantó a las apologías del idioma del P. Ferreras a fines del siglo XVIII y de Ballot a principios del XIX, y hay que confesar que lo hizo con más elocuencia y más empuje que ellos, sin sentimentalismos, indicadores tal vez de complejos de inferioridad. En la época que siempre se ha considerado como de irremediable decadencia de las letras catalanas, un hombre que pertenecía a los círculos eruditos y académicos de Barcelona escribió aquel prólogo vindicativo del idioma que, de haber tenido eco, habría hecho innecesario el del *Gayter del Llobregat*. No lo tuvo. «Lo ilustre orisont de las *discretas conventículas*» a las cuales apelaba Romaguera en su intento, fué impenetrable. Al terminar su prólogo anunciaba, si el éxito acompañaba a su tentativa, dar a la imprenta la segunda y tercera partes de su obra. La segunda parte se titulaba *Morfeo despert en las vulgaritats Cathalanas* y fué escrita como *jovial discurs* por el autor, según nos dice, estando ausente de la patria. La tercera se llamaba *La Fama de Cathalunya*. Si es que se publicaron, no han llegado, que yo sepa, hasta nosotros. Tendrían gran interés porque, a juzgar por los títulos, versaban sobre temas más polémicos y relacionados con el ambiente del país, que las generalizaciones universalizadas del *Atheneo*. Es probable que Romaguera experimentara, según sus palabras, *lo solit despreci* y cumpliera su amenaza de enterrarlas «en la pols que ya las cobri».

El *Atheneo de Grandesa* es una maceración de temas gracianescos, aderezada en su misma terminología. Después de la dedicatoria del libro a San Olegario, terminada con una octava *epígrafe del pasmo* con que el autor le venera, y del prólogo al lector, empieza propiamente la obra. Está dividida en catorce *eminencias* concisamente formuladas en la rúbrica de cada una. Después de un comentario en prosa, que suele ser extenso, y va acompañado de ejemplos y apólogos tomados de la historia, se explica cuál es el emblema que cifra mejor su sentido. El emblema aparece grabado, con el lema en latín, y a continuación vienen versos alusivos. A veces son glosas a una *quartilla* o quintilla, u octava, que precede a las composiciones largas. La eminencia quinta, cuyo emblema es una curiosa e ingenua representación de Narciso contemplándose en la fuente, lleva como comentario unos *Ecos*, y las palabras del *eco*, unidas, forman el verso glosado. En algún caso la explicación del emblema constituye un comentario aparte, como el de un enigma. El del reloj de sol *(lumine signat)* en la *eminencia* 8, es particularmente agudo, y tres *epodos* completan en verso la exposición del tema. Las *endetxas* sobre el emblema de la *Eminencia XIII* (el arco iris) son, si no recuerdo mal, la única poesía de Romaguera que ha pasado a las antologías, por haberla incluído Briz en el *Llibre dels poetas:*

Iris de la esfera,
[illegible]

Para el que quiera desentrañar lo que pueda haber de original entre lo muchísimo prestado que ofrece la literatura de Romaguera, tanto interés tiene la exposición de sus *eminencias* como los comentarios a los emblemas. Algunos son verdaderamente opulentos de decorativismo verbal y de ingeniosidad. Recordaré como ejemplo el de la Sirena en la *Eminencia XII*. El estilo es variadísimo,

según las formas, desde la pompa gongorina en los sonetos, como el de la *Vanitat dels obeliscos* en la *Eminencia XI*, hasta el *Romanze ab seguidillas*. El lenguaje, siempre muy castellanizado, hasta un grado incomprensible. ¿Dónde pondría Romaguera la individualidad característica de la lengua que tanto defendía? Véase cómo acaba la glosa a la última *Eminencia*:

> *És retirar-se del hado,*
> [illegible]
> *y és assegurar la glòria*
> *logrant blasó son cuydado.*

Copiaré el título de las *Eminencias* que componen la obra. Veremos en sus castellanismos hasta qué punto el lenguaje de Gracián, que Romaguera se sabría de memoria, dejó huella en el de su prosa:

> *Treballar per excel·lent aspirant a universal.* — 2. *Ostentar-se a la coneixensa negan-se a la comprehenció.* — 3. *Sacramentar affectes.* — 4. *Que lo despejo anime las rellevants prendas.* — 5. *Abominar la affectació aspirant a la verdadera excel·lencia.* — 6. *Aspirar a la grandesa de primer.* — 7. *Persuadir ab exteriors evidències la grandesa del Cor.* — 8. *Dirigir la inclinació al Sublime realce de la Capacitat.* — 9. *Satisfer-se sols* [illegible] — 10. [illegible] — 11. [illegible] *agudesa ab igual excel·lència.* — 12. *Esmerar-se tant en lo plausible com en lo arduo del* [illegible] — 13. [illegible] — 14. [illegible] *enganyant la fortuna.*

Transcrito este índice, confieso que me pregunto si valía la pena de escribir tantas líneas sobre el *Atheneo*. ¿Qué nota nueva trae, no ya a la literatura universal sino a la nuestra, tal cúmulo de plagios de conceptos, de estilo e incluso de vocabulario? Las *Eminencias*, palabra gracianesca, corresponden a los *Primores* del *Héroe*. La que lleva el número 3, corresponde al *Primor II;* la cuarta, al décimotercero; la quinta, al décimoséptimo; la sexta, al *Primor VII;* la séptima, al cuarto; la octava, al nueve; la décima, al *Primor* también décimo; la doce, al octavo; la décimotercera, al duodécimo; la catorce, al onceno... Y no he podido anotar más que las filiaciones de más bulto. La universalidad de la primera *Eminencia* («ser indivíduo és ser inferior; ser universal és embellir-se particular en la substància, y genero en la qualitat») es el atributo del *Discreto*. Por algo fué traducido como *L'Homme universel*. La idea de las empresas gráficas no era necesario que Romaguera la tomara de la *Agudeza y arte de ingenio*, porque ya estaba de moda, pero algo o mucho influyó en él aquel constante recurrir en Gracián de la palabra *emblema*, aunque el autor bien conocidos tendría los de Alciato, tan frecuentes en las bibliotecas de la época. No olvido tampoco que contemporáneamente al *Atheneo* se publicaron en Barcelona los tres tomos ilustrados con empresas, en cierta forma a la manera de las de Saavedra Fajardo, del jesuíta de Gerona padre Garau: *El Sabio instruído por la naturaleza* (1672-1680) y *El Sabio instruído por la gracia* (1688), tan dignos de estudio. Bien conocería Romaguera estos libros y a su autor. Sólo un examen analítico aquilataría dónde puede estar la gota original que vertió el autor en su ambiciosa obra. No era un vulgar aficionado. Sería joven entonces, pero tenía estudios, gran erudición sagrada y profana, demostrada más tarde en sus sermones, y fué hombre de gobierno en la diócesis. El sortilegio de Gracián le venció y sometido a él compuso el *Atheneo*. Leyéndola fugazmente, como he tenido que hacer yo, puede creerse que su autor fué hombre *unius libri*. Aun así, ya desde el prólogo, a pesar de sus extrañezas y del estilo lamentablemente equivocado de Romaguera, contagio de la época al fin y al cabo, la obra da la impresión de tener valor como signo de un ansia por renovar no sólo el ambiente literario sino el espiritual, entendiendo la palabra en sentido profano, porque la nota de religiosidad con la cual cierra Gracián *El Héroe* falta en el *Atheneo*. No son antológicas sus páginas en el orden de la belleza poética, pero lo son en el de la cultura de la Barcelona de su tiempo.

Las alusiones históricas que quieren esmaltar las páginas de la obra, tal como hace Gracián en *El Héroe*, justificarían un pequeño trabajo de anotación. No falta el recuerdo de la ciudad donde escribe el autor, o de la historia patria o de la general española. Ya en el elogio a San Olegario nos sorprende la alusión al templo romano de Barcelona. Sin duda lo escribió Romaguera utilizando la descripción de la *Corònica* de Pujades: «Las celebres columnas que offerian al heròich Athaulfo lo perpetuar sa real grandesa... sols foren previngut *Non plus ultra* a vostra admirable enteresa, sinó és que, encara mes pròvida la Antigüetat, cultivás pensils, deixant-los lo nom de Paradís, pera que fos treato fragant al miraculós serolifo de vostras Sagradas Relíquias...». ¡Cuánta compresión de alusiones en torno a un monumento! ¡Qué interpretación más animadora y simbólica de una grandeza como la de sus columnas, encerradas en una modestísima calle cuyo nombre relaciona el autor con el recuerdo de los pensiles clásicos, y puestas como pedestal de un santo taumaturgo popular! Alfonso *el Magnánimo*, Fernando *el Católico*, son figuras caras a Gracián. También para su imitador *Alphonso es nom que entre monarchas té vinculada la sabiduria*, y el de Nápoles fué para Romaguera «lo Catòlich Oràculo de la antigua Partenopes». Escojo al vuelo algunas más de estas alusiones: el *Tanto monta*, Guzmán *el Bueno*, Joan Blancha «Cònsul en cap y cap de la cathegoria dels lleals..., entre els blasons de la cathalana valentia»; Colón, «lo primer que entre abismes de espuma tregué un orbe a llum, donant tresors a la generosa Espanya pera enriquir a las demés coronas»; el conde de Barcelona que defiende a la emperatriz de Alemia; Carlos V en Yuste y Jaime *el Conquistador* (en la *Eminencia XIV*). No resisto la tentación de transcribir las frases con que Romaguera pondera el retiro a Poblet de don Jaime: «renovant-se armiño y renaxent Fenis, bolant al sagrat retiro de Poblet (*simetrich miracle*, esculpit Panteón Real dels Aragonesos monarchas), professa paloma en alas del mellífero cigne....» Tal es el estilo de Romaguera, gongorino de imágenes y preñado de significación como en la última frase copiada que, en dos palabras, comprime la alusión a San Bernardo y al blanco hábito de su Orden.

Tantos textos aburridos como a veces publican los bibliófilos, ¿cómo no se fijan en Romaguera? Este autor, tan olvidado o en realidad desconocido por los que han hablado de él, tiene más interés histórico y sintomático que otros de nuestras letras, que tampoco fueron muy originales y que, por ser medievales tal vez y anteriores a la imprenta, han merecido los honores del comentario erudito. Es curioso que tan pronto se hiciera el vacío en torno al *Atheneo*. Posiblemente, y no les culparía por ello, sus contemporáneos preferían leer a Gracián en castellano.

No he podido rastrear la extensión y profundidad del influjo de Gracián en nuestra literatura del siglo XVII. Sólo recordaré que editorialmente Barcelona se interesó mucho por sus obras, aunque Palau no cita ninguna edición suelta de *El Héroe* impresa en nuestra ciudad. Las obras completas sí que lo fueron, en 1667, y después de la obra de Romaguera varias veces. Lo que me llama la atención es que la última edición española de *El Discreto* sea también barcelonesa (1647 por Dexeu) y que *El Criticón*, dado al público de Barcelona por Lacavallería en 1664, volviera a serlo en 1682, un año después del *Atheneo de Grandesa*. A juzgar por el *Manual* de Palau, no volvió a ver la luz en España hasta el siglo XIX.

La trivialidad y el bucolismo

Éstas son las notas dominantes entre los poetas representados en las antologías manuscritas antes estudiadas de la Escuela poética castellana en Cataluña. Me he referido ya a los nombres más señalados entre los de segunda

fila. Ha llegado, pues, el momento de tratar de los poetas que, tanto por su significación como por el volumen de la producción que nos han legado y la popularidad que conquistaron, han sido considerados con razón como las figuras relevantes de aquella escuela: el rector de Vallfogona Vicenç Garcia, y el jurista barcelonés Josep Fontanella.

Ambos nombres han sido citados casi siempre con grandes reservas por la crítica literaria. El de Garcia, con censura y desdén. El *vallfogonismo* se ha convertido en término equivalente a grosería y a jocosidad del peor gusto. Tres características que, aunque no en igual proporción, aparecen en él y en Fontanella, dan motivo a la condena que desde el triunfo de la *Renaixença* puso en guardia a los escritores catalanes contra su influencia. En primer lugar, la tendencia a los temas sucios o a la procacidad deshonesta; la castellanización de su lenguaje, y el gongorismo y culteranismo de su estilo poético. Tal condenación en bloque, contra la cual Martín de Riquer reaccionó con novedad en su *Resumen*, no tiene en cuenta las razones históricas que explican la coincidencia de aquellas circunstancias no sólo en Garcia y Fontanella sino en otros poetas de la *Curiositat Catalana*.

Veámoslas en detalle. Los temas pornográficos y coprológicos, y claro está que no los justifico, se han dado en todas las épocas literarias. No por haberse dejado tentar por ellos, silenciamos los nombres de Pere y Jaume March en nuestra literatura medieval. La castellanización idiomática que estuvo a punto de degradar la lengua escrita a la categoría de dialecto sin individualidad, no enervó la vitalidad de la lengua hablada. Ya me he referido antes a ello. Era una consecuencia de la boga de la literatura castellana en aquella época, como los latinismos lo fueron en los días del Renacimiento. Reconozcamos, sin embargo, que la adopción de tantos vocablos castellanos innecesarios es prueba de pereza o de impotencia decadente. Tocando al tercer punto, la crítica a esta escuela precisamente porque fué culterana, se formuló por vez primera por boca de nuestros románticos, que vivían y se educaron en un clima literario radicalmente distinto, nada indulgente con el barroquismo. Aquellos juicios no pueden hoy ser aceptados sin someterlos a revisión a la luz de un sentido histórico. Nos podrá parecer bien o mal que nuestros escritores del siglo XVII sintieran la influencia de una gran literatura de su tiempo como era la española, pero por el hecho en sí, tan lógico dadas las circunstancias, no merecen censura. Otra cosa sería que los criticáramos por su ciega y provinciana adhesión a aquellos modelos y por su incapacidad de convertirla en fermento de una obra original y transformadora. Grave defecto de una literatura es ser anacrónica, y no tacharemos de serlo ni a Vallfogona ni a Fontanella. Pero también lo es mostrarse falta de originalidad y adocenada. En esto, a despecho de otras cualidades, pecó más el segundo que el primero.

Sería injusto querer silenciar el estudio de estos poetas y de su escuela como si sólo representaran un bache lamentable en la historia de la literatura catalana. No únicamente porque en la vida no hay etapas que no cuenten y de las que se pueda prescindir, sino por otros motivos. Vallfogona, y en menor escala Fontanella, se leyeron mucho, mantuvieron en el siglo XVIII el interés por la poesía catalana e influyeron más de lo que parece en los orígenes de la *Renaixença*.

Vicenç Garcia, rector de Vallfogona. — Nació en Tortosa en 1582 y murió en Vallfogona de Riucorp en 1623. Era párroco de su iglesia desde 1607. En su biografía se mezcló tan pronto la fantasía que aun es difícil esquematizarla en sus rasgos principales. Quien dió cuerpo a la leyenda de Vallfogona fueron los severos varones que disfrazándose bajo los seudónimos de *Rector de* [illegible] (el monje de Ripoll fray Manuel de Vega) y *Rector dels Banys* (el abogado de Barcelona Joaquín Vives Ximénez) publicaron la *vida del Dr. Vicent*

García que precede a las primeras ediciones de sus poesías. Con ellas se pueden documentar tres breves viajes de García: uno a Gerona con ocasión de las fiestas por haber sido beatificado Ignacio de Loyola, en 1610, a las cuales me he referido al hablar de los certámenes; otro, probablemente en 1612, acompañando al virrey marqués de Almazán en su travesía por mar desde Barcelona al puerto de Salou. El tercero a Madrid, tal vez en abril o mayo de 1623, pocos meses antes de su muerte, con motivo de las fiestas y certamen de la canonización de San Isidro, como conjetura Rubio y Ors. No hay que dudar de este viaje porque García escribió una de sus poesías más delicadas e íntimas, el romance *A unas antigas memorias*, evocando un encuentro con una belleza femenina en el Pardo, una tarde de abril. Pero si el viaje es cierto, también lo es que dió motivo a no pocas invenciones que se hicieron populares: la amistad con Lope de Vega, las envidias que suscitó en los círculos literarios de la Corte, por fin la tentativa de envenenamiento en Zaragoza... ¿Qué habría de verdad en la base de estos episodios? ¿El recuerdo de haber competido con los ingenios de Madrid en el certamen aludido, en el que Lope de Vega tuvo parte tan principal? ¿Su rápida enfermedad y muerte a los pocos meses de su regreso?

Del insignificante episodio de la excursión marítima a Tarragona nada sabríamos si no hubiera servido de pretexto a un poemita jocoso en décimas y a otro en romance en los que Vallfogona describe la breve navegación y la estancia del virrey en aquella ciudad, con su mujer e hijas y gente de su corte, invitado por el arzobispo. Si hemos de creer lo que consigna el título tan circunstanciado de las décimas, García acompañó por orden del prelado a los invitados para obsequiarlos. Tal vez como un hazmerreír. Así parece deducirse del tono de los versos. Las incidencias de menor relieve, como el mareo de las damas, aparecen humorísticamente exageradas, igual que la opípara hospitalidad de don Juan de Moncada. Veinticinco días duró la estancia en Tarragona, y probablemente García la aprovechó para visitar Santes Creus, Poblet y *Scala Dei*, monasterios de los cuales da una curiosa descripción. Juega tanto papel lo anecdótico en la poesía de Vallfogona que, de la falta de otras alusiones a desplazamientos suyos, podemos colegir que no se apartó mucho de su diócesis. Otras menciones de Lérida, Tarragona, Cervera o Barcelona (recuérdese el romance a Montjuich, tan evocador de lo que fué), me parece que cierran la breve lista de poblaciones importantes citadas en obras en las que tanto abunda la geografía exótica o fantástica. Tampoco son nada frecuentes las referencias a hechos históricos, lo cual dificulta mucho el intento de fijar la cronología de las obras. Como si se desinteresara de lo que ocurría a su alrededor o, lo que es más probable, no supiera sacar de ello materia para sus expansiones de buen humor, tal vez no tan espontáneas como se cree. ¿Puede leerse algo más vacío y convencional que el soneto a la mejoría del duque de Monteleón? Nadie adivinará que era el virrey de Cataluña (1603-1611) y que a él tocó poner en práctica la expulsión de los moriscos de Cataluña. De entre ellos habían de abandonar sus tierras los de Tortosa, región natal de García, y fué su obispo quien logró suavizar el decreto en lo que a ellos afectaba. Ni una alusión al problema. No se crea, sin embargo, que el poeta viviera con los ojos del todo entornados. Nada se le escapa del fluir de la vida diaria, pública o privada, y sabe comentarla subrayando siempre el matiz expresivo. Pero su talento no se adaptaba a juzgar en su conjunto las dramáticas alternativas de la historia. Lo que sabía hacer era desmenuzarlas y enfocarlas aislándolas para hacerlas ver al desnudo en sus raíces. Léase, por ejemplo, la sátira, citada al hablar de Cordellas, *Desengany del món*. ¡Qué comentario podría escribir el historiador sobre cada una de aquellas décimas! No sólo a propósito de las costumbres de la época y de sus engaños y vanidades. La nobleza decaída, la cual

la Causa de ella en mon dea
las coventrias veuràs.

Eſtāt Fōtano en lo Citi de Barª feu eſta lletra, q? canta ſas penas, donāt cōcells â vn Ruſſiñol.

Dols Syrent de la Selva
indivisible vivent,
que a nostres sentits no donas
altre objecte, que la veu.
Nou Orpheo, que à las feras,
à las ribeiras als vents
suspengueres lo feròs
lo rapido lo lleuger,
Ja oprimit entre los llaços
olvidas lo dols accent;
mes, Ô llaços venturosos
si los del amor no sents!
Solicitant ta armonia
te regala, qui te ofer,
y quant las presons fabricas
es de ton Cant Presoner.

«Fontano» era el nombre poético de Francisco Fontanella. Esta canción conceptista la compuso para dolerse de sus amores, hallándose en la Barcelona sitiada de 1652 (ms. 172 de la Biblioteca de Cataluña).

QVATRE

DELS VLTIMS

TRACTATS DE LA

SELVA DE SENTENCIES

del Canonge Geronym Ferrer

de Guissona.

DIRIGITS A DON FRANCESCH de Vilalba senyor de les Baronies de Monmagastre, y del Guspi.



AB LICENCIA.

En Barcelona, Per Sebastia de Cormellas, Any 1623.

«La Selva de Sentencies», del canónigo y poeta Ferrer de Guissona, impresa en Barcelona en 1623.

tota se'n va vuy en dia
a ser nyerro o ser cadell;

las malas constituciones de Barcelona, con las cuales

són los bandolers barons
y los barons bandolers;

las mismas magistraturas de la ciudad confiadas a

lo qui no sab governar
la mastressa y lo aprenent,

pero que a pesar de ello luce «lo purpúreo ornament — de pare de la ciutat», desfilan implacablemente con irrisión concentrada, sin énfasis, pero con precisión que hablaba claro al lector.

Así conquistó la popularidad. No nos dará su medida el elogio consignado en el prólogo de la *Curiositat Catalana*, el menos concreto y dibujado de todos. Suena a convencional lo mismo que el de Mirambell, algo anterior:

Lo Rector de Vallfogona
dit Garceni lo pastor,
de Cataluña és honor
y de Apolo té corona...

Mejor nos ayudarán a calibrar el éxito de lectura que obtuvo, las muchas copias que circularon de sus obras, a pesar de que no parece que él se preocupara en divulgarlas, y el aura popular que convirtió su nombre en símbolo, no precisamente de la poesía noble y profunda, sino de la burlesca y desenfadada. No dejó de manifestarse una reacción contra la profanidad de aquellos textos: «Sols lo dir que se llegian las obras de Garcia, bastava pera que se tingues per ben notòria profanitat» escribe el *Rector dels Banys* en el prefacio al que me referiré al hablar de su edición. Aleluyas, cuentos, decoraciones en la cerámica y chistes difundieron una imagen de Garcia que, aunque falsa o exagerada en el detalle, correspondía en lo esencial a la vena humorística, fácil, libre y populachera de la mayoría de sus poesías. Frederic Soler, en 1870, escribió una comedia y Feliu y Codina en 1882 una novela sobre este Rector de Vallfogona novelesco, que tendía a convertirse en la réplica folklórica en catalán de un Quevedo también folklórico. Para aumentar más los atributos colgados al Garcia convencional, un moderno erudito le atribuyó la paternidad del *Quijote* de Avellaneda. No cabe duda de que muchas de las poesías jocosas de Garcia eran aprendidas de memoria y no precisamente en los círculos plebeyos de Cataluña. El sabio Josep Finestres, en una carta de 1748 al canciller Dou, citaba, aplicándoselos, unos versos de Vallfogona y no en cosas de burlas sino de erudición.

Con todo y esta gran popularidad, las poesías no se publicaron hasta el siglo XVIII formando colección. ¿Se imprimieron sueltas algunas, en pliegos volantes tal vez, como era tan frecuente que se hiciera con las obras de circunstancias? Recordaré unos versos de Garcia, en el romance que empieza *Ay! cap de greus en la gent*, donde dice que todos le celebran como si él fuera el que acaparara la labor de las imprentas de Graells y Cormellas:

Per un negre romansot...
per quatre fulls de paper...
tinch lo gran crit de poeta,
y aixi'm celebra tothom
com si a Graells y Cormellas
sols los ocupara jo.

Sorprendente sería que cuando tantos copleros de menor habilidad y éxito, eran solicitados e impresos por los libreros del tiempo, Garcia no lo hubiese sido. En el mismo romance afirma que el poeta Ayguaviva le estaba agrade-

cido porque el Rector consintió en publicar una sátira del otro bajo su nombre. Sin embargo ninguna poesía suya, o a él atribuible, ha sido conservada en forma de romance o pliego suelto.

La primera edición, puesto que la fechada en 1700 se considera apócrifa, se imprimió en Barcelona en 1703. Cuidaron de ella los *rectores* antes citados, Manuel Vega y Joaquín Vives. Otro supuesto *rector*, el *de Bellesguart* (Joan Baptista Gualbes) dedicó la edición, en términos donde el elogio ponderativo del poeta casi llega al paroxismo, a la Academia de los Desconfiados de Barcelona. Ella, dice, se esforzaba en descubrir y salvar del olvido las obras de los antiguos y gloriosos *desconfiados*. En esta tarea, rebuscando en los escritos de los poetas catalanes del pasado, «tingueren fortuna de topar ab las obras tan decantadas de aquell inimitable Ingeni, gloria de nostron Idioma, claríssim y més propi Idiomatista de las Cathalanas veus, aquell gran Cathalà may ben celebrat... lo Dr. Vicent Garcia; dic part de ellas, no totas». El éxito fué rotundo y la edición, aumentada si creemos a la portada, se reimprimió el mismo año. No cita Palau ninguna nueva edición hasta la de 1770 que, según dice, fué prohibida por la Inquisición en 1782. En noviembre de 1805 la Academia de Buenas Letras quiso reimprimir la edición de 1703, la dedicada a su predecesora la *Desconfiada*, y topó también con la Inquisición la cual exigió algunas modificaciones. En 1816 volvió la Academia a ocuparse en la edición y confió a don Antonio Abadal, encargado de ella, «que supla los versos suprimidos por la Inquisición». Unas semanas después el proyecto de publicación quedó aplazado indefinidamente por el mucho trabajo que daría «suplir los versos que se quitan». En 1820 la imprenta Rubio reprodujo la edición de 1703, pero llenando los huecos que ésta dejó en blanco en algunos casos. Otra se publicó en 1830 por Torner, *arreglada a la ortografía moderna*, con añadidura, según la nota editorial, de cuatro piezas nuevas, la cual fué reimpresa y ampliada por la misma imprenta en 1840. Siete ediciones más conozco en el siglo XIX, la última de 1887. No todas reproducen las antiguas íntegramente. Algunas sólo incluyen las obras *jocosas* que eran las que más público atraían.

Estas ediciones ofrecen muy poca garantía en cuanto a la fidelidad y a la autenticidad de los textos que publican. La de 1703 fué la primera que proporcionó uno impreso, pero no fué ella la base de todas las posteriores, que publican las poesías en otro orden, aunque no la ignoraran. Además en muchas poesías dejó aquella edición versos y estrofas en blanco por razones de moralidad. Estos blancos aparecen colmados en reimpresiones posteriores, por ejemplo en la de 1840 por Torner, pero también incluye ésta obras que a primera vista se adivina que no son de Vallfogona. Rubió y Ors, en su estudio publicado en 1879, dió la lista de algunas. Tanto estos añadidos espurios, como los versos auténticos que fueron censurados en 1703 y que luego se incorporaron a los textos, indican que los editores utilizaban también copias manuscritas. De todo ello se concluye que un estudio serio de la obra de Vicenç Garcia requiere previamente la fijación crítica del texto y el examen de la garantía que ofrece su transmisión.

La edición considerada como príncipe, la de 1703, lleva un prefacio muy interesante de los *rectores* que asumieron su responsabilidad, ambos académicos de los Desconfiados, sobre cómo fué formada. Vives y Ximénez, *lo rector dels Banys*, se vió en la necesidad de allegar copias de las obras de Garcia y de discernir lo auténtico de lo apócrifo. Las que reunió, sólo coincidían en llevar el título de *Obras de Garceni* (nombre bucólico del poeta); tan grandes eran las diferencias en los textos. Al mismo tiempo aparecían mezclados en los manuscritos, sigue diciendo el *Rector dels Banys*, poemas evidentemente auténticos con las obras que «no sols eran indignas de tenir-se, pero molt fora de la devoció Christiana lo llegir-las». En la labor de discriminación le ayudó fray Vega, el

Rector de Pittaluga, el cual fué personalmente a Vallfogona a examinar los documentos del poeta conservados en la parroquia. Así asesorado formó Vives y Ximénez su colección. Podría creerse que se dejó llevar por el criterio de creer apócrifo todo lo menos honesto, y descartarlo. No es así, sino que procedió con mesura y comprensión del carácter, que es inútil empeñarse en negar, de la poesía de Garcia. Si bien prescindió de *tants manuscrits indecents com bolavan ab lo fingit nom de Garceni*, disculpó aquella «*immodestia* que permet lo joliu de las Musas», y que se puede hallar, dice, en poetas del mismo estado sacerdotal que él, como Lope, Góngora y Calderón. Así y todo, hubo de renunciar a sacar a luz «sis sonetos, una resposta a un lector amic seu, en redondillas, y un romans, per tenir particular rahó que me apar dissimular-la». En los otros casos, con escrupulosidad que parece de un editor moderno, declara haber dejado un espacio en blanco o puntos suspensivos «cada un dels quals val per una sillaba» para indicar las supresiones efectuadas. La edición de Torner de 1840 alude al final a un manuscrito que contenía *poesias inèditas* y, tomándolo de él, publica un romance del *hermità de Pruneres* donde se satiriza a un crítico de la edición de 1703 que censuraba estos puntos suspensivos:

Los puntets te donan pena
y són un vel que ab primor
de lo que és menos decent
nos llevan lo escrupulós.

Sobre una censura al libro de Vallfogona, cf. ms. 73 de la Biblioteca de Cataluña, páginas 81-85.

Puede objetarse a la edición príncipe lo siguiente: *a*) que no sabemos cómo estableció el texto de las poesías que se ofrecieron en copias divergentes a los editores; *b*) que éstos eliminaron ciertas obras de Vallfogona por creer imposible que hubieran salido de la pluma de un sacerdote, pero que aparecían en los manuscritos bajo su nombre, sin que se nos diga cuáles fueron. En la dedicatoria a la Academia, ya dijo aquel culterano retardado que fué Gualbes, que no le presentaban más que parte de las obras; *c*) la edición suprime o mutila poesías cuya autenticidad no ofrecía duda a los editores.

Las posteriores colecciones no llevan aclaración alguna sobre cómo se han formado, pero contienen poesías y fragmentos que no aparecen en la edición de 1703. Como he indicado antes, en el *Suplement* a la edición Torner de 1840 se dice que utilizan un «manuscrit que conté algunas poesias inèditas» del Rector, sin otro detalle.

Las ediciones de Vallfogona, sobre todo la príncipe, no pueden desdeñarse del todo, pero han de ser utilizadas en relación con los manuscritos. No tenemos un estudio crítico sobre su filiación. No intentaré ahora hacerlo. Los cancioneros del siglo XVII, del XVIII y aun de principios del XIX contienen casi siempre obras de Garcia, en número mayor o menor. Sin embargo, los manuscritos más interesantes para fijar la transmisión del texto de su obra, son los que la contienen exclusiva o principalmente. Parece que hay que poner en primer lugar el conservado en el Museo de Vich (núm. 230 del Catálogo de Gudiol-Junyent), del siglo XVII, muy anterior a las ediciones, y el ms. 293 de la Biblioteca Menéndez Pelayo, de Santander, también del siglo XVII, según el catálogo de Artigas. Otro manuscrito, de 1700, se anunció en el catálogo 32 de la librería Porter de Barcelona, que me parece ser el que hoy figura en la Biblioteca de Cataluña con el núm. 1140. No contienen sólo obras de García sino que son breves antologías, los manuscritos siguientes: 1) el ms. 1358 de la Biblioteca de Cataluña, mencionado en páginas anteriores, cuyo núcleo principal lo forman poesías suyas, bastantes inéditas. Entre ellas figuran *Versos castellanos que se diu ser del Rector*. Rubio y Ors indicó que no había hallado mención de poesías suyas castellanas. Algunas de las del manuscrito evidentemente no le pertenecen.

Vale la pena de estudiarlas. Las hay muy subidas de color; 2) el manuscrito citado por Rubió y Ors y otros en la biblioteca de la Academia de Buenas Letras; 3) el ms. 80 de la Biblioteca de Cataluña que está relacionado con la *Curiositat Catalana*, cuyo texto más completo, antes aludido, fué mutilado.

Dando por básicamente aceptables los textos que corren impresos de Vallfogona, y descartando lo que hoy sabemos que fué obra de otros poetas, la suya tiene cierta unidad de tono que se percibe aun dentro los estilos más diversos. A pesar de que cultiva la broma y resbala deliberadamente más de una vez hacia la coprología y la obscenidad, es sobre todo un satírico y un humorista, con un fondo amargado y a veces melancólico:

mas desditxas no plor
sinó que'm rich del que passa
y a ma soledat fas jochs.

Su meditación a orillas del Manzanares, añorando a Barcelona, exhala una preocupación melancólica que por lo mismo que es rarísima en Garcia, parece más auténtica, si no es de influjo de Lope:

O ditxosa Barcelona!
O mar ditxós y sagrat!
emula de ma ventura
y de mons desitgs rival.
Eixas sonorosas onas
que espuman blanchs arenals,
és perquè seran exemple
del mar de ausencia que pas.
Que si està en lo golf ma vida
ab tantas onas devant,
seguirà lo corrent d'ellas
y sa tanda arribarà.

Pero se dejaba arrastrar por la parodia más como medio para provocar la risa que como recurso evasivo. Por algo entre los poquísimos libros, ninguno en catalán, que se citan en su testamento, figuraba un Ariosto. Sus parodias mitológicas no se elevan, como hacían los culteranos de Castilla, a una escenificación decorativa, sino que las vulgarizan pedestremente a nivel del populacho. Léase como ejemplo la declaración de Apolo en la *Fabula de Dafne*. Ni el nombre de Ausias March le impone respeto en su afán parodístico:

Prop lo jorn que l'Innocent
per tots fonc clavat al Pal,
a un gentilhom succehí
casi lo que a Ausias March.
De un puntapeu fou ferit
car ell se guardava mal,
confiant que defendent
li fóra lo lloc Sagrat...

Lamentable. Cuando no cae tan bajo, la trivialidad le vence casi siempre. Por esto desmenuza y alarga las situaciones hasta agotarlas. Como si él personalmente estuviera ausente de lo que escribe o comenta. Pinta bien el paisaje, pero sin sintetizarlo, salpicándolo de bromas fáciles o caricaturescas. Lo mismo hace con las cosas más nobles. Así habla de la tumba de Pedro el Grande en Santes Creus:

En una pica de pòrfid
al rey Pere hauríeu vist
ahont Dioclecià es banyava
y ell se sotapluja allí.

Claro está que en poesía de circunstancias como es tantas veces la que escribió Garcia, no podemos pretender que abandone sus facultades juglarescas. Otras veces las emplea con más profunda intención y podemos apreciar hasta

qué punto el sarcasmo daba originalidad humorística a lo que, sin él, sólo habría resultado simple copia de las fórmulas del culteranismo. Sus contemporáneos reconocieron la gongorina calidad de muchos versos de Vallfogona y él se vanagloriaba de ello en uno de sus romances:

No diu lo senyor Heredia
que gongorejo, y só sol
lo qui nostra aixuta llengua
la destrempo ab Ayguarros?

La expresividad del único adjetivo que aparece en estos cuatro versos está bien medida. Pero al lado de la decoración gongorina que emplea García en tantas obras con abundante facilidad, en otras que no parecen escritas para ser leídas en público o para ser divulgadas entre el vulgo, notamos su complacencia en borrar de un manotazo la imagen compuesta a la manera literaria de moda. Recuérdese el soneto *Per aygua anava lo meu bé un cert dia* o el dirigido *Al critic lector*. El último verso es como un estrambote de sarcasmo contra toda la retórica que le precede.

No se pueden negar las reales condiciones poéticas de García. Su riqueza de dibujo, la traza con que recorta el límite de una imagen, la rapidez con que cambia el enfoque de su proyección para mantener en avidez la curiosidad del lector o del auditorio, su rotundidad expresiva. Como en aquellos sonetos quevedescos, el uno *A una Mossa gravada de verola*, que empieza *Mala Pasqua'us do Déu, Mossa corcada* (el manuscrito de Santander dice *monja*), y el otro todo en rimas agudas, cuyo título auténtico falta en las ediciones

Maleta de convent, gruta de hostal
frontissa rovellada de cancell...

El autor de estas sátiras gustaba de disfrazarse de pastor y como a tal también bautizaba con apodos bucólicos a sus amigos. *Garceni* era el suyo. El estilo rústico le era fácil y se abandonaba a él. La única obra enfática y en tono mayor que salió de sus manos, la larga *Oració panegírica* a la elección de rector en Lérida de don Felip de Berga (en 1613-14), en una transición hacia *la rústica vena*, confiesa que el plectro le embaraza

perque no és per a mes mans
tan delicat instrument.

Tenía razón. Pero resulta afectado para mi gusto cuando pinta las delicias del campo o de la vida del pueblo en forma enumerativa y como llenando los números de un programa, como en el romance de las *vanitats mundanals*. En cambio acierta con el tono sencillo en romances que se inician como verdaderas piezas populares: *La casadeta del any* o el de la *Màscara que parlava ab un apotecari*

No, Senyora Madalena,
no'us cal mudar de vestit,
perquè és treta de molts lladres
y ara no'us ha de servir.

No sabe sostener la gracia que los primeros versos prometen. Pronto la estropea el pensamiento afectado, como en la que comienza *Déu la guard, Senyora mia*. Emplea a veces en sus romances estribillos populares, o que lo parecen, como en las letrillas *Diuen que és mort l'interes — Io no'u crec res, Ves a buscar espinacs* que diríase tradicional, o la de la *malcasada*, o en aquella canción de popularismo tan sostenido que lleva el *ritornello: Ara girau-hi lo riu.*

Su versificación es castellana en las formas, con gran predominio del romance, pero en las rimas, incluyendo las de algunos sonetos, suele usar las masculinas. Muy extensa hubo de ser su lectura de autores castellanos, pero no recuerdo que cite a ninguno. No es necesario que subraye la poca pureza de su vocabulario, plagado de castellanismos, aunque la frase y las alusiones satíricas se

desarrollen en giros auténticamente catalanes. Sabemos tan poco en realidad de lo que fué Vallfogona en la sociedad de su tiempo y de lo que ella exigía de él, que el juicio definitivo no se puede formular como no sea en una cosa que fué su defecto principal y el de toda su escuela: la carencia de gusto y de nobleza en el propósito.

Francisco Fontanella. — Es el nombre que siempre acompaña al de Vallfogona al hablar de la poesía catalana del siglo XVII. Su nombre bucólico era *Fontano.* Tuvo gran fama pero, con excepción de alguna breve composición encomiástica publicada en los preliminares de obras contemporáneas y del panegírico a Pau Claris, sus versos no empezaron a publicarse hasta el siglo XIX J. M. Grau y Rubió y Ors, en 1840, dieron una *Mostra* de sus poesías. Pers y Ramona, en 1863, publicó las escenas centrales de su *Tragicomedia Amor, Firmesa y Porfia*, aunque sin la loa y el entremés final. En 1899 J. Bernad y Duran inició la edición de las *Obras Poeticas del «Fènix Catala» Francisco Fontanella*, pero la empresa no llegó a su término y sólo unas pocas páginas aparecieron y quedaron medio olvidadas en los folletines de la revista *L'Atlantida.* El nombre auténtico del poeta que se disfrazaba de Fontano fué objeto de confusión por parte de Torres Amat, quien atribuyó a Fontaner y Martell algunas de sus obras, y la autoridad de su testimonio introdujo vacilaciones en la crítica. Si bien el doctor Salvador Mestres, en su estudio sobre la *Curiositat Catalana*, las resolvió de manera contundente identificando a *Fontano* con Fontanella (aunque no con Francisco sino con su hermano Josep), resabios quedan de ellas en algunos estudios posteriores y aun recientes. No creo que sea preciso plantear de nuevo la cuestión.

La biografía del poeta sí que dista mucho de ser conocida. Es seguro, porque el mismo Fontanella lo dice, que era hijo del gran jurisconsulto Joan Pere Fontanella, nacido en Olot en 1576, según Torres Amat, pero ignoramos las fechas del nacimiento y de la muerte del poeta. Según tradición que ya Torres Amat recogió, murió siendo fraile del convento dominicano de Santa Catalina, en Barcelona. Salat, en su catálogo, le hace sin embargo carmelita. J. S. Pons, recogiendo datos de la *Biographie Roussillonnaise* de Capeille, dice que fué prior de los dominicos de Perpiñán, que allí predicó las cuaresmas de 1674 a 1676 y de 1678 y que se retiró después a Santa Catalina. El ser prior exigía en Fontanella órdenes mayores, y casa mal con su retiro como lego al convento de Barcelona. Escribo estas páginas a una tensión tan rápida que no puedo pararme, contra mi deseo, a intentar resolver éste y otros problemas que surgen al historiar un período de nuestra literatura que todavía no lo había sido con la amplitud con que me he atrevido a ensayarlo. Señalo la dificultad para que la estudien los que puedan allegar noticias de las que carezco.

En la familia Fontanella fueron más de uno los individuos que entraron en religión. Un tío de Joan Pere era abad de Besalú y escribe en elogio del autor en los preliminares de su libro *De pactis nuptialibus;* un hijo, Benet, fué capuchino; una hija, Contesina, era monja del monasterio de los Ángeles, de Barcelona, y dedicó una ingeniosa décima castellana y un soneto a su padre, con motivo de la publicación de sus *Decisiones Catahaloniae.* En las composiciones que conozco de Francisco Fontanella no se puede apoyar el hecho de su profesión religiosa y mucho menos su sacerdocio, aunque figuran entre ellas bastantes poesías devotas dedicadas a la Asunción y a la Concepción de la Virgen y letrillas del Nacimiento (véanse los mss. 27, 80 y 172 de la Biblioteca de Cataluña). La más piadosa de todas sus poesías, de franco arrepentimiento, escrita en 8 *octavas*, es una de las composiciones de Fontanella que más veces fué copiada en los cancioneros de la época: *Llagrimas de una Anima rendida als peus de son Redemptor*, sobre un lema del Salmo 88. Empieza «Vinch, Jesús meu, per rómprer la cadena - de mos sentits contra mon cor forjada». Esta poesía en

el ms. 172 de la Biblioteca de Cataluña, dice en el título que lleva que la envió desde Perpiñán el 26 de abril de 1660 (Capeille dice que fué nombrado prior de los dominicos de aquella ciudad en 1673, pero esta fecha hay que someterla a caución). Tono más ascético y libre de retórica que las *octavas* tiene el *Desengany del món* (ms. 80 de la Biblioteca de Cataluña), tan distinta de las otras obras de Fontanella y tan personal:

Desconech la figura
de mi mateix en mi,
tots los colors confusos,
mudats tots los perfils...
anticipat cadàver
sinó sepulcre trist
de mortas altivesas
y de cuidados vius.
Del llum restan las ombras,
del foc la cendra vil,
del cos lo tronc inútil
y del cor lo patir.

Ninguna idea se tenía de la poesía religiosa de Fontanella y no merece tanto olvido. ¡Qué diferencia entre este romance y el frívolo tono del *Desengany* en el ciclo de Vallfogona, Cordellas y Massanés, y más aún de la comedia que el mismo Fontanella compuso con igual título! Tres poesías conozco que dedicó a Santo Tomás, y parecen indicar que Fontanella estaba vinculado a la Academia Tomista que debía de actuar en Santa Catalina, pero no se deduce de ellas que el autor perteneciera a la orden (cf. los mss. citados y el 172 de la Biblioteca de Cataluña). Si Fontanella experimentó, como parece, una crisis moral, no hay razón bastante para negar que, en su vejez, el poeta que tantas profanidades había escrito, se acogiera al gran convento barcelonés, después tal vez de su exilio voluntario en tierras catalanas pero ya entonces de Francia.

Explicaría tal exilio la actuación de la familia Fontanella respecto a la anexión de Cataluña a Francia. El jurisconsulto Joan Pere era *conseller en cap* desde poco antes de la batalla de Montjuic contra el marqués de los Vélez. Gran amigo de Pau Claris, dice el poeta que fué «de aquell Pílades, lo Orestes; de aquell Aeneas, lo Acates y lo Eurialo de aquell Niso». Se comprometió de corazón el viejo Fontanella en la política secesionista catalana, y después de la capitulación de Barcelona se refugió en Perpiñán y allí murió según Torres Amat, que le hace tal vez inadvertidamente más que centenario, y siendo presidente del consejo de la ciudad cuando ya era dominio francés después de la Paz de los Pirineos. Le acompañó su hijo primogénito el doctor Joseph Fontanella, el cual, en 1643, fué enviado por la Diputación y el Consejo de Ciento al Congreso de Münster para que informara al plenipotenciario francés de los motivos que alegaba Cataluña para unirse a la Corona de Luis XIII. Parece que Joseph no se fijó definitivamente en el Rosellón hasta después del sitio de 1652. En cuanto a Francisco, el poeta, desde el fogoso panegírico que en 1641 dedicó a la muerte de Pau Claris hasta las poesías que compuso encontrándose en el sitio de Barcelona de 1652, le hallamos no sólo compartiendo la suerte de la ciudad sino actuando al lado de las autoridades francesas que la regían. En 1642 publica un madrigal dedicado a Francesc Barra, autor del *Tractat de artilleria* ya mencionado. Al escribirlo era *sobreintendent de artilleria en la inclita Ciutat de Barcelona* y participaba por lo tanto activamente en su defensa. Allí se leen estos versos:

però de Marte en la tormenta obscura
obrant contra las armas enemigas
las bèllicas fatigas,
y de Iove tonant flamma fogosa,
reduir a compendi, ab art dichosa,
de un Català és hazaña peregrina.

Otra poesía de Fontanella aparece en elogio de Narcís de Peralta en el libro de éste *De la potestat secular en los eclesiàstichs* (Barcelona, 1646), dedicado al virrey francés, defensor de las regalías y por lo tanto de *materia resbaladiza*, como en su castellanizado catalán advertía el autor de la obra. En 1647 en la cabalgata históricolegendaria que se escenificó en Barcelona con motivo del bautizo del hijo del virrey francés, ya mencionada, Fontanella se lució ocupando un *carro* en la comitiva, y en la fiesta se cantaron unos villancicos, castellanos probablemente, que «Francisco Fontanilla — hizo como de su ingenio». El autor del romance recogió mal el nombre del poeta, pero me parece que la atribución no es dudosa.

Sobre el sitio de Barcelona en 1652 que terminó con la total rendición de Cataluña a Felipe IV, el manuscrito 172 nos da tres composiciones: la *Lletra que féu Fontano en lo siti de Barcelona*, la *Lletra que féu estant sitiat en Barcelona* y *Lletra que féu Fontano en lo últim del citi 1652*. Los dos primeros son romances amorosos en los que aparece la idea de ausencia y separación, dedicados a *Elisa*, el nombre bucólico tan repetido en poemas del Renacimiento. En el segundo el autor alude a la causa de la separación:

Honrosa causa me ausenta...
ay! que la causa disculpa
mas no consola la causa.

La tercera *Letra* es humorística, en metro popular, glosando las escaseces que se sufrían en la ciudad sitiada:

La botella s'és morta,
vajau-la a enterrar;
dintra nostras entranyas
enterrada jau.
Digau què serà, digau què serà,
que si Baco nos falta,
tot nos faltarà.
. . . .
Ja los carnissers
estan descornats,
que'ls ossos se aumentan
quan mengua la carn.
Digau què...
. . . .
Grunyen los molins
de pur rovellats,
mentres la duana
està per llogar.
Digau què...
. . . .
Però tot és burla,
que's pot esmenar
ab una ventada
la set y la fam.
Digau què...
. . . .

Con posterioridad a esta fecha, es posible que Fontanella se ausentara temporalmente de Barcelona, pero él fué el autor de las *Empresas o Emblemas* (siete en total) para las fiestas de la canonización de Santo Tomás de Villanueva, celebradas en 1658. Su explicación en catalán se puede leer en el ms. 80 de la Biblioteca de Cataluña. Se fundamentan en temas de la Escritura. Dos años después Fontanella estaba en Perpiñán al lado de su padre y hermano y desde allí envió las *octavas* devotas a que me he referido, el 26 de abril de 1660. ¿A quién las envió? ¿Cómo se aseguró su transmisión? Una de las particularidades que más sorprenden en los manuscritos que contienen poesías de Fontanella es la extraña mescolanza en que aparecen los versos; lo más banal al lado

de lo más noble, sin ordenación por temas, incluso separando obras dedicadas a un mismo asunto.

¿Había estado Fontanella en el Rosellón, o en Francia, con anterioridad a esta fecha o le decidió a la emigración la Paz de los Pirineos? A los historiadores compete el perfilar bien los hechos, pero por lo que se refiere a Francia, de algunas poesías del ms. 172 de nuestra Biblioteca, se deduce que, a través de ella, marchó a Münster, tal vez acompañando a su hermano en 1643. Nos van desbriendo su itinerario. Va a París y escribe a sus amigos navegando por un pequeño río *que'l pintaren Danubi — y apenas és Llobregat,* embarcado entre marineros, criados, caballos y equipajes. Ocho días dura ya el viaje. En un soneto juega ingeniosamente con la bruma y nubes del cielo que no dejan ver los resplandores de la peregrina belleza de las *deytats francesas:*

Aquest fanch que Lutècia denomina
a París, centro ilustre de grandesas,
llàgrimas són d'amants per las bellesas
que núvols cobren sa claror divina...

Pero es fortuna, continúa en el primer terceto, que así sea:

Mas si patents sos resplandors mostraran,
sos trofeus d'amor se aumentarian,
se tornaria París tòrrida zona,
los ulls en dols incendi se abrazaran,
los cors en cendra breu se mudarian,
y jo no anyoraria a Barcelona.

En Charleville *(Charlavilla)* se embarca en el Mosa para acercarse a Münster y escribe un romance a sus amigos de Barcelona desde aquella ciudad

de mediana gravedat,
vila ignorada als compassos
dels mapistas catelans,
gran emula de Mesières...

Estos romances son como cartas a camaradas, con alusiones hoy difíciles de interpretar, pero que versan sobre las ninfas del Llobregat o sus aguas, y las aficiones literarias de la tertulia:

Tornem a nostras històrias
ab gran desitg esperant
dels acadèmichs discursos
los estudis fortunats.
Vostres números aguardo...

La navegación fué larga y le dió tiempo para componer otro romance *Caminant per lo riu Mosa.* Finge que el río al ver turbada su paz por tantas naves y saber que llevaban la bandera francesa, sale a saludarla y explica a las ninfas las barcas que desfilan y los nombres de las personas que las tripulan:

Mirau també a Mossiur de Fontanella...
y tremolar al ayre altre bandera...
barras de Cathaluña y Barcelona,
y restan ab lo honor de las empresas
quatra columnas de las flors francesas.

La embajada catalana enarbolaba las barras con la flor de lis.

Valdría la pena de reproducir íntegras las poesías que jalonan el viaje diplomático de Fontanella, de quien sólo parecía haberse conservado el recuerdo de su bucolismo y de sus imitaciones de Garcilaso. El poeta era joven, recién consagrado *Fontano* y convertido en el vate de los ríos barceloneses.

Valga lo dicho por lo referente al viaje a Francia. Y de la estancia en el Rosellón ¿qué nos dicen sus versos? Descarto las octavas de 1660, escritas cuando

Fontanella no era ya un muchacho; en 1641 se había doctorado en derecho. Obra de juventud debe de ser, en cambio, la colección de sus *Giletas*, en las que todavía no aparece el nombre de Fontano, sino que adopta otro seudónimo, pastoril también, el de *Gilet*, ya que la amada se llamaba *Gileta*. Es como un *Lyrisches Intermezzo*, más monótono que el de Heine sin comparación, sentimental y romántico, donde el vivir y el morir se enlazan y desenlazan constantemente con el partir y el quedar, el volver y no volver y el querer y el no querer. El juego de antítesis, a base de lugares comunes, es la trama que sustenta este poema de amor, epidérmico y lacrimoso. Véase una muestra:

Em vols olvidar, Gileta,
y si vols ho podràs fer.
Io si volgués no podria,
ni voldria si pogués.
Podràs, perquè no volias,
jo no puch per tant voler,
però fes tot lo que vullas,
jo faré lo que podré.

Como si el diminutivo de los protagonistas diera la nota a las efusiones del poeta, por primera vez creo yo aparecen en esta *suite*, en el catalán poético, diversos sustantivos empequeñecidos también en su significación, a escala del poco vuelo del conjunto, de mal gusto: *solet*, *malalteta*, *fonteta*, *ullet*, *coret del coret*, *boqueta*, sin que falte la *nineta* que se aposentará en los versos de Miquel Anton Martí y Rubió y Ors, que tanto leyeron a Fontanella. Son muchas las composiciones que constituyen la serie y la mayor parte las he tenido que leer en la edición fragmentaria de Bernad y Duran. No las da todas, aunque publica 58 de ellas, pero son muchas menos las que figuran en los manuscritos que he podido consultar. La mayoría son en romance, pero en el ms. 80 citado aparece un soneto a *Gileta* (uno de los dos que edita Bernad y Duran) y en la *Mostra* de Grau - Rubió y Ors una décima y una *silva* del mismo grupo. Con los castellanismos inevitables, la versificación es siempre fácil, con aquella *facilité déconcertante* que J. S. Pons notaba en *Amor, firmesa y porfia*. Y sin embargo el poeta trabajaba sus versos. En la edición de Bernad y Duran he observado dos composiciones de la serie, la XXIV y la XXVIII que son variantes de un mismo tema, refundidas tal vez en una nueva redacción, como no sea que hayamos de atribuir la segunda versión a un cambio en el dietario sentimental del poeta. Pondré unos versos de lado. Dan también idea del romanticismo que a veces asoma:

XXXIV

Llàgrimas mal empleadas,
correu del olvit al mar.
O! guarde-las la memòria
per plorar lo haver plorat.
Borra lo olvit las ideas
enganyosament suaus,
ab què no olvida la causa
que me ha obligat a olvidar.

XXXVIII

Llàgrimas de mon incendi
centellas sempre suaus,
intèrpretes de l'affecte
sou de la causa miralls.
Borre lo olvit las ideas
que lo furor alterà
y ocupada la memòria
olvidarà lo olvidat.

La serie de las *Giletas* fué escrita en el Rosellón y en él vivía la mujer a la cual Fontanella las dedicaba. No sé que este detalle haya sido advertido y no veo que J. S. Pons lo señale en las líneas que dedicó al poeta. En las composiciones que llevan los números L, LI y LVII en la edición de Bernad y Duran se mencionan nombres geográficos próximos a Perpiñán, desfigurados algunos por el editor que no acertó a interpretarlos: «Correrà lo Tech ufa», «Reverdirà per ta vista - lo Canigó congelat», «Del Riuferrer la companya - te saludarà també», y

Al Le-Tet aumentaran
de mos cegos ulls la font
y com és l'Illa sens aygua,
han de anegar-la mos plors.

Son las únicas alusiones que ponen algo de verdad en esas exclamaciones afectadas. Otra hay en la *Gileta* XIV, donde el enamorado afirma que dos años hace que dura su llanto. Esta fecha indica que la estancia de Fontanella en Perpiñán no fué una etapa de su viaje a Münster.

Es posible que después del sitio de Barcelona, acompañara a su padre en el exilio. Sea como sea, en marzo de 1676 compuso los jeroglíficos (nueve en total) para las fiestas de la beatificación de fray Juan de la Cruz, en Barcelona. Están descritos en el ms. 80 de la Biblioteca de Cataluña. No hallo ninguna otra obra fechable de Fontanella hasta 1701, año que ha de darse a la décima burlesca que publica Bernad y Duran sobre la fiesta de la catedral de Barcelona en honor del duque de Anjou, al cual no quisieron llamar rey porque no había enviado la comunicación de rigor. El poeta sería muy viejo.

Fontanella pertenece a una generación muy posterior a la del Rector de Vallfogona. Por esto tal vez no se le menciona en el *Recreo* de Mirambell, que ya he dicho que reunió las poesías de su círculo. En cambio se le elogia, el primero, en el prólogo del desconocido *Carselio* para la *Curiositat Catalana:*

Mirau, llegidors discrets,
quinas faltas enclourà
lo llegidor que veurà
de Fontano los sonets.
Si seran bons los versets
de sa musa catalana
que li dóna eterna fama
ab las guerras del Besòs,
del Llobregat los amors
y del dramàtich la fama.

Nada dice de las *Giletas* ni de la primera obra importante de Fontanella, el hinchado panegírico a Pau Claris de la conceptuosa portada del cual damos un facsímile. Publicado en 1641, lo dedicó su joven autor, que ya se envanecía con el título doctoral, a su padre y maestro, el famoso jurisconsulto, como la «primera flor de mon camp, primer efecte de vostre cultura». Su juventud la recalca el autor al dirigirse a sus lectores: «si ja a la poca edat no perdonas, menos esperaran aplauso mos progressos». El poeta que afectó después tan sencillo estilo en sus obras amorosas, luce aquí toda la barroca pompa aprendida en las escuelas. Ya dió muestras de ella en los versos encomiásticos que dedicó dos años antes a su padre, cuando éste publicó las *Decisiones* en 1639. Bastará con transcribir algunas líneas del título: «A la abundosa aganipe de la facultat legal, Pirene illustre de la Nació Cathalana, de les remotes aplaudida y de las studiosas envejada...».

Me falta espacio para comentar esta obra como quisiera. Se suceden versos latinos, octavas en francés y en catalán, romances, octavas, *versos jocosos* en redondillas, liras y sobre todo sonoros y ampulosos sonetos, ilustrando el texto en prosa del discurso fúnebre. La luna y una estrella eran los emblemas del escudo de Claris y al combinarse aquélla en imágenes con la *nit importuna* y la idea del ocaso y la oscuridad y la urna funerarias, obligadas por las circunstancias, dan al conjunto la tonalidad que el autor buscaba. El recuerdo de las inscripciones epigráficas latinas es patente. Por esto encabeza la dedicatoria al lector con una sola palabra: *Tibi*. Corta los versos atendiendo tanto a su medida como al efecto visual. Ya se echa de ver en la tipografía de la portada. Los retruécanos y las antítesis se encadenan hasta concluir tanta retórica con este final:

y quant de Claris la virtut nativa
ab cultas cinyen funerals memorias,
la fama enveja si la enveja aclama
famosa enveja y envejosa fama.
Soli Deo Honor.

Carselio menciona en su décima la fama de Fontanella como autor dramático y aunque no me corresponda hablar del teatro en estas páginas, si he de cumplir las instrucciones editoriales que se me dieron, no puedo dejar de referirme brevemente a la tragicomedia *Amor, Firmesa* y *Porfia* que dió motivo a la alusión. Su interés es poético, pero merece comentario también desde otro punto de vista. En aquella obra se manifiesta el propósito bien consciente de oponerse a la castellanización creciente de la escena barcelonesa. Por esto puse esta tentativa al lado de la de Romaguera, de algunos años más tarde, para dar lustre a la lengua poética. El empeño del uno en el teatro y del otro en la poesía, era de lograr una verdadera restauración literaria del catalán. Y no hacen como Calça, tan fuera de su tiempo, que para conseguir que sus compatricios no abandonaran su lengua, como él lamentaba, no proponía otro remedio que hablarles de Ausias March y de la olvidada Gaya Ciencia. Quieren ambos luchar con armas modernas. Fontanella tendrá presentes las comedias mitológicas del teatro español y creará un tipo de comedia pastoril localizada en los márgenes de los dos ríos que limitan el llano de la ciudad de Barcelona, el Besós y el Llobregat. Romaguera catalanizará a Gracián.

La gran significación de Fontanella por ser el primero que, dejando de lado lamentaciones y protestas, se lanza con optimismo a la empresa de ganar al público con una obra dramática en catalán, era desconocida. La tragicomedia la publicó, en lengua original y en castellano, el buen Pers y Ramona en 1863 y en 1862 respectivamente, en plena *Renaixença.* Poseía un manuscrito de la obra y lo dió a luz *per lo amor que sempre ha tingut y té a la literatura de sa patria.* De ella había dado noticia breve y elogiosa acompañada de un par de escenas de la obra, también con traducción en verso castellano, en su *Historia de la lengua y literatura catalanas*, aparecida algunos años antes, en 1857, en segunda edición. Mal vehículo era para llamar la atención. Por de pronto en la *Historia* dió la obra como producto del ingenio del fantástico Josep Fontaner y Martell, a quien Torres Amat había atribuído parte de la labor de Fontanella. Al editar la comedia, no se decidió por su paternidad y vaciló entre ambos nombres. Peor fué aún que el poco sentido crítico de Pers y Ramona le moviera a suprimir de la obra, con el buen deseo de presentarla «més esmerada, algunas escenas que he considerat insulsas y fins inoportunas, y me inclino a creurer foren introduïdas en la obra per alguna mà estranya». Así mutiló versos, censuró escenas grotescas, refinó a su manera muchas expresiones y con la intención de librar de chabacanerías el texto, lo mutiló de algunos de sus detalles más vivos, de más color auténtico y eco popular. Sólo cuando las escenas eran en un cien por cien pastoriles transcribía confiadamente el original. Pero aun hizo más. Prescindió totalmente de la loa introductoria y con ello privó a los estudiosos, durante muchos años, de la parte más importante y trascendental, históricamente hablando, de la obra de Fontanella. Torres Amat, que publicó fragmentos de la obra, nada dice tampoco de la loa ni de las escenas que tanto alarmaron a Pers y Ramona. A Ruiz Calonja, sin embargo, que leyó la loa, no le pasó inadvertida la significación de Fontanella como precursor.

El manuscrito 172 de la Biblioteca de Cataluña contiene exclusivamente obras de Fontanella y nos proporciona los textos que Pers no editó. Mirambell parece que ya los alude al prometer incluir *lo autor de una comedia.* También figuraban en el mutilado cancionero de la *Curiositat Catalana* de casa del barón de Segur, que no sé si todavía se conserva en su librería. El de nuestra biblio-

teca perteneció a Próspero de Bofarull. El estudio de la transmisión manuscrita de Fontanella está del todo por hacer.

La *Loa* ocupa las páginas 1-23. La *Tragi Comedia pastoral de amor, firmesa y porfia*, las páginas 23-188. Viene después un entremés, también suprimido por Pers y Ramona, contenido en las páginas 188-217. Leída la loa y el entremés del final se entiende mejor la intención que movió a Fontanella a ensayar sus talentos en el teatro. Rápidamente expondré cómo lo interpreto.

La comedia es obra de la juventud del poeta. Se alude a su tema en los versos que envió a los amigos de Barcelona *caminant pel riu Mossa*, por lo tanto hacia 1643:

Ay pobre pastor Fontano...
...no content de ofendrer,
lírich infeliz, tan temps,
las ninfas del Llobregat...

Los amigos de Fontano y él mismo intervienen como pastores del Llobregat o del Besós en la farsa, y sus extraños nombres Mireno, Morano, Guidemio, Promício, son disfraces en anagrama o arbitrarias deformaciones de nombres reales como el de Fontano. Así resulta que la comedia de este último es representada por los jóvenes poetas del círculo que Fontanella presidía. Esta circunstancia da a la obra el valor de ser, en cierto sentido, una manifestación de la ilusión creadora de un cenáculo literario de Barcelona. Los personajes cómicos representan también a individuos reales. Possímico, el gracioso, ha de corresponder a un actor catalán a quien se llama en la comedia el *Trivinyo de Catalunya*, porque debía de imitar la jocosidad del conocido cómico castellano. Possímico representó, encargándose de diferentes papeles, la mayoría de las escenas del entremés final. Unas veces como *Romo*, el borracho; otras como *Coco, baylarí famós*, gascón y que habla chapurrado; como *Juan Rana* otras, finalmente como *lo célebre Triviño*,

a qui feren venturos
de Bernardilla los celos,
de Maria los amors.

Esta interferencia de realidad y ficción, nos dice mucho más sobre lo que era el teatro barcelonés en los días de la anexión francesa o, todo lo más, inmediatamente anteriores a ella, de lo que nadie esperaría de una comedia pastoral. Tanto sobre los actores preferidos como sobre los gustos del público. Poco poéticos debieron de ser. El chiste procaz, la parodia, la gracia que en catalán llamamos *grassa*, con la que Vallfogona condescendió tanto para agradar a su auditorio. No eran las tiradas líricas las que lograban mayor aplauso. En una escena de la comedia, *Promício* se encara con *Fontano*, autor y protagonista a la vez y le reprocha que tarden tanto las escenas jocosas y se entretenga cantando sus penas de amor:

Sempre lo teatro ocupas;
sempre jamegas, suspiras,
llamentas, ploras, acusas...
Ahont és la sal dels saraus,
y la salça de las burlas,
donaire de la comedia,
del entremes non-plus-ultra?...

Como *sal* y *salsa*, el hablar macarrónico tenía éxito por lo visto. Ya Vallfogona hace firmar por *Lo doctor Merlin Cocay* su *Llicencia de dispensa de menjar peix.* Otro gracioso, *Cassòlio*, vestido de sacristán, habla macarrónico y truco semejante se empleó en los certámenes. Aplaudido recurso era la parodia de canciones populares. Véanse las de la serenata de *Possímico* en el segundo acto, muy alteradas por Pers. Eran las

cançons que aprengué Fontano
en los marges del Besos.

Escojo una muestra de tales parodias, desfigurada tontamente en la edición:

En esta calle dorada
a tres portas del cantó,
aquí està, la mia amada,
no vull dir qui ni qui no;
però com estich rendit,
si son pare era mon sogre
jo seria son marit (bis).

Ya me referí antes a la imitación burlesca de la letrilla del *Caballero de Olmedo* No es única. En una escena del imitador de Triviño en el entremés encontramos la parodia, cantada en catalán, de un romance castellano:

Fora, fora, aparta, aparta,
que ve Trivinyo zelós,
a venjar-se de Bernarda
a cavall en un bastó...
Allà veig a ma enemiga,
venjança demana amor.
Ola criats, ola patges!
Estacau-me aquest frisó...

Es en la *loa* donde la intervención de los graciosos y de Fontano y sus amigos pastores, da manera al autor para escenificar su ambición de dar *aliento nou a la musa catalana.* No es sólo teatro dentro del teatro lo que nos ofrece la *loa*, por desgracia tanto tiempo ignorada. Es un empeño de restauración convertido en alegoría teatral, con representantes que encarnaban a jóvenes poetas que se dirigían a un público que les conocía *(d'esta academia - los ingenis elegans)*, cuyos aplausos impacientes por ver comenzar la anunciada comedia son comentados en la misma escena. *Fontano* entona el elogio del ingenio del autor, *nova enveja del Parnàs*, que aparece como transportado, mientras los otros cómicos le urgen para que salga a escena, *que plena la sala està.* No detallaré el recurso pueril, un sueño, que quiere justificar la declaración de *Fontano.* Es ella la que tiene el gran mérito que antes he recalcado. Finge que Apolo y Talía están airados:

que vostres ingenis clars
indignament se enamoran
sols dels assumptos estranys;
sentan que sols se aplaudesca
lo llenguatje castellà,
quan la cathalana musa
és tan dolsa, és tan suau;
y eligen esta Academia
per los primers Cathalans
que a noble teatro donan
las flors cultas del Parnas.

Aquel cenáculo de jóvenes entusiastas por su lengua temía el fracaso, pero *Guidénio* (¿cuál sería su verdadero nombre?) les tranquiliza. Contando con Febo y Talía,

qui pot temer esta empresa,
qui pot, Fontano, duptar
que vestirà novas flors
lo llenguatge Cathalà?
. . . .
. . . .
Anem, Pastors Cathalans,
senyirem de novas glòrias
al Besòs y Llobregat.

Otros pastores insisten en la idea. Si *el noble auditori - aplaudeix assumpte tant*

llorers siñen inmortals
las musas de Monjuich
y'ls cignes del Llobregat.

Excusemos las impurezas de la lengua y sepamos leer la intención restauradora del grupo de Fontanella, como lo fué la de Romaguera, en un siglo que el clisé tradicional nos presenta como de decadencia. No la niego pero no estuvo en todos los corazones. El Besós y el Llobregat que Vada cantará en los primeros años del siglo XIX y todavía después de él, y ya en pleno Romanticismo, Rubió y Ors, y aquella poesía que con ironía injusta se ha considerado «adscrita a los ríos de Cataluña», tuvieron su precedente a mediados del siglo XVII. Fontanella, que aun puede considerarse inédito, logró su empeño por las vías ocultas, pero certeras, de la tradición.

No fué la *Tragicomedia* el único ensayo teatral de Fontanella. Suyo es también *Lo Desengany. Poema Dramàtich* (ms. cit., págs. 219-325). Es puramente mitológico (las bodas de Vulcano y Venus) pero con una interpretación del argumento encaminada a templar, con la idea del desengaño y de la brevedad de la ilusión de amor, el de los protagonistas (*Tirsis, Mireno, Guidémio* que ya salieron en la comedia, y de Marte). Dice el autor que

no és tragedia, ball, comedia,
ègloga, entremès ni loa,
pero de tot lo dramatich
és una armonia nova.

Mucho menos lírico que *Amor, Firmesa...*, con crudezas de expresión y de alusión no cohonestadas por las ráfagas de aire popular de la otra obra, le es inferior, aunque dé una nota de íntima melancolía nueva en el autor:

pus la Venus més dolca y més amable
és inconstant, és fàcil, és mudable,
és fràgil, és lleugera, és enganyosa,
com lo vent, com la esfera, com la lluna,
com la mar, com lo temps, com la fortuna.

Es curiosa la mención de diversos pintores catalanes contemporáneos, casi todos conocidos, hecha por Vulcano cuando se propone retratar la belleza de Venus:

Vingan Ros, Arnau, Ripoll,
Casanovas y Cuquet;
y per millor retratar-la,
o! qui en aquest punt tingues
l'art de Francisco de Guirre
y la destra de Altisèn.

Cabe todavía mencionar el breve *Diálogo* sobre la Asunción (ms. 27 y ms. 80. f. 247-249, de la Biblioteca de Cataluña), entre la Música, la Esfera y la Tierra,

Lo más significativo de la labor literaria de Fontanella, que fué tan fecunda, creo que hemos de ponerlo antes de su emigración a las tierras de la Cataluña que fué francesa después de la Paz de los Pirineos. En la carta ya citada, escrita yendo por el río hacia Münster, lo mismo que alude a la *Tragicomedia*, se refiere también al *vexamen* que leyó en un certamen en alabanza de Santo Tomás de Aquino (ms. 172 ya citado, págs. 327-384) como obra ya conocida. Fué celebrado durante los primeros días de la anexión a Francia. Lo demuestra que en un vaticinio del Llobregat a las glorias de Barcelona. el río pronostica las que le proporcionará un Marte

que tindrà per just blasó
tres doradas flors de lis.

Puede leerse en el ms. 172, y en parte en el ms. 80. El vejamen, humorístico como era de ley, es un curioso comentario a la poesía contemporánea y al caso que de ella se hacía en nuestra ciudad. Los vates están en un asilo de lunáticos porque Barcelona, *sols ella*, menosprecia

los ingenis inmortals;
als versistes té per locs,
y aixi ab imperi tira
al bras secular los dona
d'un poetich hospital.

Ve en un departamento a los poetas en latín, en otro a los castellanos y a los *castellans fingits*, es decir los catalanes que no escribían en lengua materna; más allá entra en un *Parnas* con las barras catalanas:

Aquí viu a Ausias March,
poeta cast y eloqüent,
com a Phenix dels antichs,
com a pare dels moderns.

Es el elogio más hondo y sintético que del gran poeta se hace después del de Boscà. Con razón lo recogió Bastero en *La Crusca provenzale*. Los poetas que menciona por su nombre, y los juicios de ellos, dan interés grande a aquella página.

No puedo ya comentarla. Me he excedido al hablar de Fontanella por no saber resistir al deseo de señalar su valor como poeta, a tono de su época, y como precursor. Quisiera que las páginas que he escrito indujeran a estudiarlo con menos superficialidad de lo que yo he hecho. Un estudio de sus fuentes, de las leves modificaciones a que somete los versos de sus modelos al traducirlos al catalán (recuérdense las transparentes imitaciones de Garcilaso en sus sonetos), de las adaptaciones de los clásicos, como la versión tan literal de la elegía LX del primer libro de los amores de Ovidio, que en algún manuscrito intercala los dísticos latinos entre sus octosílabos de romance, o las *Fúnebres obsequies a una eclipsada bellesa*, escritas en 1648, etc., sería fecundo y aleccionador. Cita también a Ovidio, a Marco Jerónimo Vida y al Tasso. Su teatro deja ver a cada paso reminiscencias de la lírica castellana. El joven autor no se había creado todavía un estilo propio. Hay también una adopción de formas líricas populares. En el ms. 172 hay dos letrillas de Fontanella (pp. 560 y 563) al tono de dos castellanas que debían cantarse en Barcelona, y con razón las señala Ruiz Calonja en su libro. Finalmente es posible que hubiera escrito en castellano. Conviene intercalar en su biografía las notables poesías religiosas que escribió y averiguar hasta qué punto el desengaño amoroso y el político influyeron en su crisis espiritual, subsiguiente tal vez a su emigración después de la caída de Barcelona.

c) Poesía anónima y popular

Incluí esta sección en el capítulo del siglo XVI. Ahora confieso que he escrito la rúbrica antecedente con vacilación y temor. Ya no dispongo de espacio ni de tiempo para entrar a fondo en el tema.

Lo que hoy llamamos poesía popular no tenía en los siglos XVI y XVII el típico carácter que tiene para nosotros. Al conservarse en la memoria popular muchas poesías compuestas por poetas que daban su nombre o no, pero que tenían el talento de saber escribir para los círculos iletrados, se han ido despojando de todo lo que no hablaba el lenguaje que a éstos interesaba. Al descubrirlas hoy en boca del pueblo, les damos el valor de ser muestras salvadas a través del tiempo de una tradición que se hubiera mantenido siempre fiel a sí misma, y guardara el tesoro de las esencias del alma popular. En realidad, sin embargo, muchas de aquellas canciones se habían compuesto por poetas del

De grandeſa. 43

EMBLEMMA V.



E C O S.

Que miras ò bell Narcis — *infelis*
Repara, que cego eſtas — *o rapas*
No coneixent ſent tan rara — *ta cara*
Ancias, y ſuſpirs diſpara
Ton Cor, mes de que ſerueix
Mira, repara, y coneix
Infelis rapas ta cara.
Ninfa miro, que ab porfia — *dona al dia*
Ancia, cuydado, y recel — *fins al Cel*
Puix de ſa cara la esfera — *es primavera*
Luego dignament ſe eſmera
Mon pit vent en ella clar

Nai-

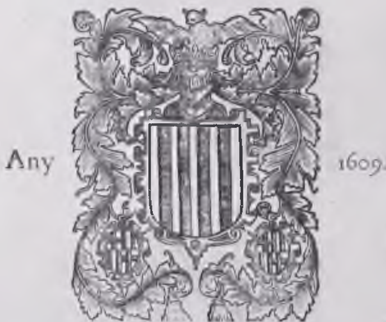
Una página del libro gracianesco de emblemas, que con el título de «Atheneo de Grandesa sobre Eminencias cultas», publicó en Barcelona, en 1681, el doctor Josep Romaguera.

CORONICA

VNIVERSAL DEL PRINCIPAT DE CATHALVNYA.

DIRIGIDA ALS ILLVSTRES Y DE MOLTA Magnificencia Senyors Francesch Palau, Ioseph Dalmau (en Drets Doctor,) Ciutadans honrrats, Bernardi de Aranchapi Militar, Luch Talauera Mercader, Antoni Magi Bassa Ferrer, Concellers, y saui Consell de Cent, de la Fidelissima y Insigne Ciutat de BARCELONA.

COMPOSTA PER HIERONYM PVIADES EN DRETS Doctor, natural de la matexa Ciutat.



AB LICENCIA Y PRIVILEGI.

EN BARCELONA en casa de Hieronym Margarit.

Primer tomo, único publicado por su autor, de la «Chrònica Universal de Catalunya», del doctor Jeroni Pujades (1568-1635).

siglo que vengo estudiando. El *Cant dels aucells*, con su versificación trabajada, parece una versión *a lo divino* de temas como el que constituye parte del romance de Vallfogona a *la Soletat*. No digo que el uno proceda del otro, sino que hay algo que los hermana y que sería lugar común poético.

Por otra parte los poetas del siglo conocían y tenían en cuenta tonalidades líricas, vivas en boca del pueblo, que eran retazos afortunados de canciones de épocas anteriores. Para ellos eran formas populares, como lo son para nosotros tantas que se escribieron hace trescientos o doscientos años. En el siglo XVII coexistían tres maneras de aquella poesía a la cual Aguiló llamó *vulgar* para no profanar el mítico sentido dado por los románticos a lo popular: a) la que provenía tradicionalmente de tiempos anteriores o se iba introduciendo anónima desde Castilla o desde Francia, y se popularizaba; b) la compuesta por poetas de formación libresca, pero a imitación deliberada de la anterior; c) la que estos mismos poetas escribían, para el pueblo o no, y se difundía entre él. El repertorio que el instinto selectivo del pueblo guardaba para sí, se hacía mayor cada vez con nuevas incorporaciones, que unas veces desalojaban las muestras de la antigua tradición y otras las contaminaba. Todo lo que es susceptible de fijar y cautivar la atención del pueblo, con independencia de su origen, ha de poseer para ser popularizable una virtud comunicativa que en alguna forma halle el camino de la emoción o de la curiosidad colectivas. Por lo tanto ha de poseer elementos que nos pongan en contacto con ella. Hemos de saber detectarlos, aún cuando se manifiestan bajo formas retóricas aprendidas o imitadas. Todo lo que se escribe o representa para interesar a la masa popular, adquiere un acento nuevo. Si tiene eficacia, la debe a que el autor se vale de los recursos tan poco variados siempre, porque son esenciales, que él también, por propia experiencia, sabe que le mueven íntimamente cuando su individualidad se funde con una entidad mayor, en un público.

Bien se me alcanza que al manifestar este sentir mío, parece que desconozca la obra de largas décadas de sedimentación de motivos instintivos y tradicionales que han ido elaborando el cancionero popular. No aspiro en estas líneas a estudiarlo. Sólo me propongo señalar las poesías en cuya forma, contenido o intención es observable la influencia de una nota popular tradicional, aunque pueda ser evolucionada. No doy, pues, el nombre de *populares* a todas las obras que menciono. Es evidente, sin embargo, que las separa un mundo de la poesía gongorina de la época. Los mismos autores que cultivaban esta última se daban cuenta de que habían de recurrir a otro sector de su paleta cuando querían escribir, no para lectores sofisticados, sino para el público que gustaba de comprar u oir recitar los textos rimados que se vendían en pliegos sueltos. Es el caso de las letrillas de Góngora.

Vallfogona debió de escribir mucho para este mercado y ya me he referido a los estribillos de algunas de sus letrillas. En Fontanella aparece bien separada la manera de sus tiradas líricas amorosas de la *Tragicomedia*, antes estudiada, o de la mixtificación bucólica de las *Giletas*, respecto de los trozos parodiados que *Possímico* canta en la escena jocosa del acto segundo, también comentados ya. Son canciones de *aubada* que *Fontano*, aunque así lo diga, no era indispensable que hubiese aprendido *en los marges del Besos*. Sugieren al punto el recuerdo de los *Villancets de les albades d'Urgell* que A. Pagès publicó. Son coplas para ser cantadas una tras otra con la guitarra en una serenata, sin más ilación que la que les prestaba la circunstancia. En el entremés de aquella comedia, *Bernarda* sale a escena como caricatura de la *Bernardilla* de Triviño, el gracioso, y canta:

Ay lo meu bé!
Ay com no ve!
Una romaguera'l tre,
que me'l deté.

Cómo acierta aquí el tono Fontanella, aún dentro de lo burlesco! Se lo sugería una canción popular castellana. Pero al empezar la comedia, se canta una *lletra con estribo*. En balde imita en él formas líricas musicales e intercala una exclamación de tonadilla. Ha perdido la guía porque no le parece apropiado lo popular al bucolismo de receta que ha de adoptar, y escribe frialdades:

mes jo descobro mas penas
entre mos sospirs,
que de Cupido la flama
no's pot encubrir.
Ay, ay de mi!
que de Cupido...

Las *trobas* en coplas de tres o cuatro versos como las citadas de *Possímico*, y que, como villancicos, servían de tema tantas veces a la glosa en composiciones largas, ya dije al hablar de Pere Serafí que, a mi parecer, se habían convertido en patrimonio común. Bover salvó del olvido unas coplas escritas en las hojas blancas de un manuscrito de Pere Ordines, estudiante en Palma en 1593. Unas son para ser cantadas por hombres y otras por mujeres. Dudo que sean originales. Véase una de estas coplas:

La cansó que n'haveu dita,
[illegible]
Senvora, gracia y merces.
La cansó que n'haveu dita (bis)
dins mon cos la tench escrita
dita n'és, etc.

Otra de las copiadas da el lema a una de las canciones de *fermesa* de Serafí, con pocas variantes que lo mejoran:

Jo no'us vull perque'm vullau
ni perque'm fasseu merces.
Basta prou que sapiau
que'us am y no puc fer més.

Curiosa coincidencia el haberse salvado esta breve colección en Mallorca, donde las *corrandes* o *gloses* (fijémonos en el nombre), como allí las llaman, se han convertido en género propio del país. Imposible querer fijar su cronología y tampoco tiene gran valor tratándose de obras que hablan de sentimientos independientes de ella. No sé si es arriesgado pensar que Mallorca, tan conservadora de la lengua, ha conservado también viva la tradición creadora de estas coplas que en la Cataluña peninsular fueron de seguro numerosísimas desde los días de la canción medieval. No toda la poesía la guardan los cancioneros.

Muchas debían de ser las coplas y canciones populares que la gente sabía de memoria y a tono de las cuales se escribían otras composiciones. Recordemos las que se citan en el *Cançoner de Nadal* de 1508 que publicó Romeu, y en el *Cancionero de Nuestra Señora* (H. Gotard, 1591). El repertorio no desaparece, pero cambia, en el siglo siguiente. Las *Cobles a lo divino al to de la Guimbarda, ço és d'En Valentí* por Joan Ferrer de Sant Feliu de Guíxols, de 1635, (Aguiló, número 2246); los *Misteris del Roser* «a la tonada de la Guilindó», de 1677 (Aguiló, número 959); las *Cobles a lo divino* «al to de Hereu bon amic», de 1626 (Aguiló, número 2245), exhuman ritmos de coplas profanas hoy ignoradas. Dos veces he visto mencionado el *to de mes ay*, en 1612 y 1625 (Aguiló, números 2530 y 2525), y en efecto la exclamación, no poco frecuente en forma de refrán en canciones no sólo líricas sino también narrativas, aparece en el refrán de la última *(Nou Testament del Carnestoltes)*:

hoyreu den Carnestoltes, mes hay,
lo seu testament (bis).

El rosellonés Honorat Ciuró vierte a *lo divino* una canción *al to de pastoreta galana.*

Para las *relaciones*, la forma tradicional más corriente era el metro y rima que se llamaba *de Jaume Roig*, lo que prueba la gran popularidad que obtuvo el *Spill* no ya en Valencia sino en Barcelona. Unas veces en relaciones carnavalescas como las de 1616 y 1619 que dió a conocer Balaguer y Merino. La influencia del gran satírico es evidente en ambas composiciones, sobre todo en la de aquel Miquel Ribes, *natural de Granollers*, que nos ha dejado una vivísima y colorida enumeración de los festines pantagruélicos y de los bailes y jolgorios de aquellos días. Allí se citan «lo canari - y la pabana - la baxa plana - y la xacona» y el «ay, ay, ay - y escarreman» y la sardana y *lo ball pla*. No sólo la poesía humorística se vale del metro de Jaume Roig. Lo vemos también empleado en asuntos religiosos y políticos: en la *Relació* de la entrada del arzobispo de Tarragona en 1612, compuesta por el *pastor Delanio* ya citado, extraño hibridismo bucólico-satírico (Aguiló, núm. 2519); en la *Relació* de las fiestas a la beatificación de la madre Teresa de Jesús en 1614 (Aguiló, núm. 2521); en la *Relació* de las fiestas de la reliquia de San Isidro, en 1623, también bucólica, del mismo año (Aguiló, núm. 2524) o en la del sitio de Perpiñán, por Baldiri Malvesia, en 1642 (Aguiló, núm. 2337 y sigs.), o en los relatos de bandoleros (Aguiló, núm. 2593 y sigs.). Ya consigné al tratar de la poesía del siglo XVI que la afición a valerse del metro del *Spill* se documenta en las últimas décadas de aquel siglo. Tan grande sería su empleo que poetas hubo en el XVII que hacen constar que *no* se valen de él: por ejemplo en la composición *De la mudança del temps* (de 1606: Bibl. Cataluña, Folletos Bonsoms 7560) declara el autor al principio que la rima de Roig ya cansa y escribirá en otra. En 1642, del «Diálogo verdader, graciós y apacible dels felices y bons successos de la guerra de Cathalunya» se dice que fué compuesto *ab different rima de Jaume Roig* «per un Català ben aficionat a sa Patria Cathalunya». Está escrito en la típica y antigua *codolada*. En *codolada* compuso también un largo poema el mercedario mallorquín Bartomeu Oliver en el que narra en cerca de un millar de versos el auto de fe de 1691. Era teologo lulista pero sus codoladas mallorquinas, inéditas y señaladas por Bover, demuestran cómo la tradición popular del metro se imponía a los resabios de escuela. No faltaban ritmos más breves e incisivos. Del año 1652 es la «Cansó als castellans y catalans que pensaren pendre la ciutat de Vich» (Balaguer, *Hist. de Cataluña*, IV, 716):

Ab so feta
de trompeta
una cansó cantarem,
que ja com altre vegada
ab molt solemne embaxada
nos manaren que callem...

Muchísimo ha de ser lo perdido. Sólo nos han quedado a veces breves frases o un verso inicial. Recuérdense las canciones mencionadas en la mascarada del *rey Belluga*, comentada al hablar de la literatura de festejos. Ya bastaba con una alusión. Por otra parte, en hojas impresas se lanzaban *mots ab albarans* que volaban por el Born en las fiestas de Carnaval y «molts los llegian - que'n entenian». No se crea, sin embargo, que sólo letrillas y cantos en tono popular eran así divulgados. En la Biblioteca de Cataluña (Foll. Bonsoms 6198) se guarda una hoja impresa por una sola cara con una enfática décima «A la generosa mort y enterro del molt illustre diputat eclesiàstich Pau Claris». El ejemplo no es único. En 1641, para enfervorizar los animos para la guerra, se publicó en Barcelona un poema escrito en una especie de tercetos titulados *Comparacio de Cathalunya ab Troya* (Foll. Bonsoms y copia manuscrita en el ms. 503 del fondo Dalmases). Nunca lo popular y lo culto han tenido una frontera limpiamente delimitada de cara a la difusión y a la propaganda. Es el instinto anónimo el que selecciona, conserva y desecha.

En Valencia, donde siempre ha tenido vitalidad literaria el realismo satírico, las obras de estilo popular no son anónimas en el siglo XVII, como suelen serlo las del Principado. El autor descollante es el padre Francesc Mulet, dominico, teólogo y profesor en la Universidad de Valencia, muerto en 1675. Sus romances burlescos, que no se imprimían pero circulaban en copias manuscritas y que con sus farsas y comedias bufas en valenciano dió a la imprenta Constantí Llombart, en 1876, juntamente con sus epigramas y chistes, le han atribuído en su región el apodo excesivo de *Quevedo valencià*. Era sin duda un ingenio que no se incomunicó nunca con el linaje de donde provenía y que no sólo continuó sino que fecundó la tradición popular de tal manera que, como suele ser de ley en el género, su nombre se convirtió en mito y ampara tal vez obras que no salieron de su pluma. Igual desaparejada actividad de hombre de severos estudios y producción popularista la presenta Llorenç Matheu y Sanz (1618-1680), el traductor al castellano del *Spill* de Jaume Roig. E. Julià Martínez ha señalado esta desconocida faceta de su labor literaria. Algunos de sus versos de ocasión y de burlas dice que los compuso en valenciano a petición de una Academia. Estas obras están en el ms. 3746 de la Nacional de Madrid.

Nos engañaríamos si creyéramos que sólo eran canciones catalanas las que corrían entre el pueblo o prestaban su melodía a las nuevamente compuestas. Ya he dicho que Fontanella compuso letrillas catalanas al son de canciones en castellano: *Gigante cristalino* y *Ayer, Angélica supe*. Tan poco populares como lo serían las imitaciones de *Fontano*, gongorinas o italianizantes. *Gigante cristalino* aparece en *Maravillas del Parnaso* (Barcelona, Matevad, 1640). No toda la poesía castellana que se leía en Cataluña tenía igual estilo. Las ediciones de antologías de romances líricos y narrativos hechas en Barcelona en el siglo XVII no son pocas. En cambio no conozco de ninguna publicación que contuviera tantas danzas y letras y romances religiosos y profanos como circularon en catalán, a juzgar por los que en manuscrito u hojas sueltas han llegado hasta hoy. Es verosímil que se hayan perdido, pero también lo sería que su edición no hubiese parecido comercial a los libreros del tiempo. El público que compraba los pliegos sueltos tal vez no tenía dinero para adquirir libros más caros, que en cambio tenían mercado entre la aristocracia y la burguesía castellanizadas. Recordemos los *Romances de germanía* (1609), el *Laberinto amoroso* (1618), la *Dança de Galanes* (1625), las *Maravillas del Parnaso* y *Flor de los mejores romances* (1640), la *Sylva de varios romances* que ya en 1578 y 1582 apareció en Barcelona y se reimprimió ampliada en 1696, etc. Todas estas colecciones son exclusivamente castellanas y bueno será recordar que la *Flor de enamorados* de 1562 (el que llamábamos cancionero de Juan de Linares) era bilingüe.

He de referirme aunque sea muy brevemente a la poesía popular religiosa. Campo vastísimo, monótono en muchas de sus formas como en la de los *goigs*, tan estereotipada a partir del siglo XVII, requiere su estudio una labor de inventario que confieso no haber podido hacer. Creo que se habría de seguir trabajando en el estudio de la evolución de la palabra *cobles* hacia la denominación de *goigs* en las piezas de aquel género, tan bien iniciado por Serra Baldó. El *Catálogo* de Fernando Colón describe unas «Coplas en catalán de Miraglos de Nuestra Senyora del Socors» que empezaban «Puis que sou intitulada - Dona Verge del Socós». Sin indicar lugar de impresión, con oraciones latinas al final. El texto había de ser de los primeros años del siglo XVI. *Cobles al dolz nom de Ihs.* (inc. «Ihesus és dolz amor e tal») es también el nombre de una poesía religiosa contenida en el ms. 1701, del siglo XVI, en la Biblioteca Nacional de Madrid. No olvido las numerosas coplas devotas que Aguiló publicó en su *Cançoneret*. No hay razón para creer que no siguieran teniendo vigencia en el siglo XVII, y para establecer comparaciones estilísticas, tienen interés el ms. 1494 de la Biblioteca de Cataluña, del siglo XVI, y sobre todo el ms. 1191 del mismo depósito, éste de *goigs*

catalanes de los siglos XVI y XVII. Poetas de nombre conocido los escribieron (ya los compuso Serafí) y así los hay del Rector de Vallfogona en las ediciones de sus obras. Este género cohibía tanto a sus cultivadores que aún en los que dedicó a Santa Bárbara, patrona de Vallfogona, no sé distinguir marcas del estilo del poeta. Por sus alusiones a santuarios tienen interés los de San Miguel y de los cuatro mártires de La Bisbal. También compuso *goigs* Rafael Bover, el poeta mallorquín garcilasesco de quien ya se ha hecho breve mención.

Todas las regiones de la lengua catalana atestiguan la popularidad de los *goigs*. De Valencia, Almarche, de buena memoria para mí, y Ribelles describen y transcriben bastantes del siglo XVII. Su alcance se amplía y así en el Rosellón se llaman *Goigs dels Ous* los que se cantan la víspera de Pascua. Recuerdo la emoción con que los oí de improviso, yendo con mi Padre, en una calleja de Perpiñán. En el siglo XVII, con todo, en Rosellón se difundieron muchos *goigs* en castellano, incluso para advocaciones tan populares como las de San Galderic, sobre los cuales da interesantes noticias J. S. Pons.

Antes de terminar esta reseña, que reconozco incompleta, no puedo dejar de mencionar las famosas *Cobles a la Mort y Passió de Jesu Christ*, aún hoy tan populares. En Barcelona se imprimieron en 1655 y 1656. ¿Eran más antiguas? Fueron equivocadamente atribuídas al siglo XVIII. (Aguiló, núm. 2296.) En *codolades* se escribió el *Plant de la Verge Maria ab les dolors y llaors de aquella...* del que conozco una edición (Lacavalleria, 1667) ilustrada con grabados (Aguiló número 2115 y sigs.). Villancicos catalanes, con este nombre, no los he visto en el siglo XVII. Todos los que figuran en la colección de folletos Bonsoms son castellanos. Salvá (I, p. 55) menciona un *Villancico de la Iglesia Metropolitana de Granada a la Natividad* (Granada, B. Bolívar, 1666). Uno de los interlocutores habla catalán.

3) La Prosa

Me refiero a la prosa de propósito literario o narrativo. La puramente religiosa y la de carácter técnico y exclusivamente didáctica o utilitaria, la resumí en cuanto me pareció más digno de recuerdo, al hablar del uso del catalán. Los sermones y la oratoria políticorreligiosa en esta lengua, formas en las que se acusa una preocupación retórica y estilística, han sido también señalados. Al hablar de ellos como poetas, mencioné el panegírico de Fontanella sobre Pau Claris y el *Atheneo* de Romaguera donde la prosa tiene casi tanta importancia como la poesía. En los días de la literatura barroca la separación entre ambos géneros es inoperante. Reuniré a continuación unas noticias sueltas de obras en prosa de imaginación o de bellas letras.

«Pierres de Provenca». Pere Porter. Moix. La gran abundancia de poetas contrasta con la pobreza de la prosa. No puede decirse propiamente que exista la de imaginación. Según las portadas que nos la han conservado, un desconocido Honorat Comalada tradujo del castellano al catalán la *Historia del cavaller Pierres de Provenca y de la gentil Magalona, filla del rey de Napoles*. Torres Amat cita una edición en Barcelona de 1616 y Gallardo otra de 1650 que es la que reprodujo Miquel y Planas. El libro siguió siendo de repertorio editorial en el siglo XVIII y todavía en el siglo XIX se imprimía su argumento en pliegos sueltos, en castellano, en Barcelona. Sería sorprendente que hasta el seiscientos no hubiese circulado en catalán aquella historia sentimental y caballeresca, traducida a todas las lenguas desde el siglo XV, y que procedería probablemente de una versión provenzal (*Magalona* es un topónimo del condado) más que francesa. Anglade cree observar en el texto en esta lengua resabios de un original o redacción en catalán. Luis Vives, que condena la novela como inmoral, dice que cir-

culaba en Francia y no en España. Esto podría significar que sólo la conoció en una edición en francés. La edición catalana del siglo XVII era una supervivencia de épocas anteriores. En el inventario de la librería Cabrit de Barcelona, formalizado en 1538, y en 1552 también en el almacén del librero Pi, aparecen pliegos numerosos, en rama, conteniendo *Magalonas en pla*, en catalán por lo tanto. La narración se habría popularizado en Cataluña, tal vez ya en el siglo XV, y se convirtió pronto en libro de surtido que debió de ser reimpreso con frecuencia. El gusto por la literatura romancesca no había variado mucho desde la Edad Media con todo y la irrupción de nuevas modalidades de expresión estilística. Bajo ellas, fueran las que fueran, la gente buscaba y sabía encontrar el argumento de virtud emotiva. ¿Es auténtico el hecho de la traducción de la historia de *Pierres de Provença*? No lo creo. La más antigua de las antiguas ediciones castellanas, hoy conocida, es de 1519 (Burgos y Sevilla). El texto catalán no tiene dejos de castellanismos y desde luego sus arcaísmos no son propios de una redacción del siglo XVII. ¿Se trataba simplemente de un arreglo?

Miquel y Planas, después que Vidal y Valenciano la había dado a conocer, ha publicado en sus *Llegendes de l'altra vida* la extraordinaria historia del payés de Tordera *Pere Porter* (*Portes* según su último editor) y de su viaje al infierno, donde halló al notario de Hostalrich que había defraudado el importe de un pago que Porter había efectuado en su poder. El relato es vivo, natural, interesa y está bien llevado. En estilo popular, sin afectación literaria, muy gráfico y expresivo. Ambos editores de la obrita se dividieron en decidir si el autor obedecía a sugestiones literarias de narraciones de tema parecido o a una simple elaboración de ideas populares sobre el infierno. Los dos pueden tener razón. La predicación difundía temas de ultratumba de diversa procedencia, que el pueblo asimilaba a su modo. Para mí lo más interesante es el carácter de acusación contra personalidades que, aunque no fueran señaladas con su auténtico nombre, correspondían genéricamente a tipos reales y recognoscibles. Y todo expuesto sobre una geografía auténtica y local. Tanto si es novela, como si es una sátira inventada del todo para zaherir a notarios y abogados curiales, la narración es interesante. Una versión la sitúa en 1618, dos en 1608 y otra en 1632. En ésta se dice que al ocurrir el caso era Virrey el duque de Montalto (1603-1610). Entonces la fecha de 1632 de la copia no cuadra. Más bien la de 1608. El manuscrito seguido por Miquel no tiene fecha ni introducción histórica.

En último lugar mencionaré a un conocido médico barcelonés que vivió a fines del siglo XVI y principios del XVII y, aficionado a los clásicos, nos dejó unos cuadernos de apuntes entre los que aparece una imitación de un discurso ciceroniano. Me refiero al doctor Rafael Moix, autor de un *Libre de la Peste* publicado en 1587, que se puede ver en la Biblioteca de Cataluña, y de otras obras latinas de su especialidad citadas por Palau. Aunque la obra de que voy a hablar pertenece al siglo anterior, incluyo al autor entre los escritores del siglo XVII porque unos versos suyos catalanes, de extraña prosodia, figuran entre los preliminares del *Sermó* de Onofre Manescal antes citado. Escribió poesía también en castellano. Al fin de su *Libre de la Peste* se imprimió un soneto suyo *A Cristo crucificado.*

En nuestra Biblioteca Universitaria existe un centón manuscrito que, después del índice, lleva el siguiente título «Aquest llibre conté varias obras de Ciceron traduidas unas al castellà y altres al català per lo Doctor en Medicina Rafael Moix. Discípulo de Francisco Garcia». Menéndez Pelayo describió el contenido del códice en el artículo *Cicerón* de su *Bibliografía Hispanolatina clásica.* Moix incluyó en el manuscrito algunas obras de su maestro Garcia: «Ratio scribendi epistolas commendatitias» e «Institutiones Retoricae ex secretis Aristotelis». Del mismo maestro contiene el libro un *Index* latino al discurso *Pro lege Manilia*, que es como unas concordancias de los verbos en él usados. Lo

que tiene ahora interés para nosotros son las notas y versiones ciceronianas de Moix. Llevó a término las de la citada oración *pro lege Manilia*, del tratado *de amicitia*, el *Sueño de Escipión*, y algunas cartas de las *Familiares*. Encabezando el manuscrito existen «Algunes sententietes molt bé triadas de M. T. C. y també de P. Terentio, molt elegans, fetes per fer bona obra als jòvens affectats en lletres». Están a dos columnas, en catalán con el texto latino en frente. El catalán es correcto en general, aunque no sin algún castellanismo (*rinya*, *desditxa*, *assanyes*, etc.). Como se ve es un trabajo escolar. Lleva la fecha de 1572 después del título de la versión del discurso. Poco valor tiene, fuera del que le pueda dar una imitación en catalán de la citada oración en la cual Moix substituye con detalles que parecen autobiográficos los que da Cicerón en su exordio. El autor nos habla de su situación familiar, de sus estudios de medicina, del doctorado que obtuvo y del aprecio que, al otorgárselo, le mostraron los examinadores. Nos cuenta después que le ha sido confiado «la cura de la persona molt valerosa y esforçada del poderosíssim caballer Sr. don Juan de Austria». Explica su complexión delicada, la herida que le aqueja, «molt mala y perillosa» y que los médicos más hábiles habían declarado incurable. Todo ello despierta en el doctor Moix el deseo de exponer su plan curativo, del cual depende «la vida del més principal caballer de Hespanya y va lo bé de tot lo regne de Catalunya y a mi la honra». El discurso, que no acaba en el manuscrito, a dos columnas, para el catalán y el latín, no creo que pase de ser un ejercicio retórico. Pero es curioso como ejemplo de la posible influencia ciceroniana en la oratoria científica en la Barcelona de fines del siglo XVI.

La Historiografía

Cataluña, que jugó tanto papel en la historia del siglo XVII y fué nombre que tanto sonó en las negociaciones de Münster, no tuvo historiadores en ella nacidos que internacionalizaran su actitud, así como la guerra y la diplomacia internacionalizaron su destino. Fué un portugués, Melo, quien escribió la historia de la guerra de Separación.

Miquel Parets (1610-1661) escribió primero en catalán, y los tradujo luego al castellano, unos anales de los sucesos dignos de memoria desde 1626 a 1660. No podemos pedir al autor, zurrador de pieles por oficio, más de lo que dio: un dietario ingenuo, pintoresco a ratos, pero que no alcanza a exponer más que lo que había en la fachada de los acontecimientos. La llamada *Crònica* de Parets es un símbolo de la insuficiencia de la virtud de observación a la manera de los diaristas de archivos ciudadanos, para dar con el sentido del drama del que su generación era protagonista. Sala y Berart, Martí Viladamor o Alejandro Ros disponían de otros instrumentos de prospección, pero les arrebató la polémica hacia campos adversos y, encadenados a su servicio, sólo nos han dejado alegatos políticos. En sus páginas la verdad oficial de cada momento deforma indudablemente la verdad interior que los autores llevaban en el alma. Prácticamente todos escriben castellano. Francisco Gilabert que pudo escribir antes de la conflagración de 1640, busca más certeramente la esencia de los problemas. Tampoco lo hizo en catalán. Josep Sarroca tiene la ambición de formular frente a la política de Olivares la *contrapolítica de Cathaluña*, y lo hace en lengua materna. Tiene poco aliento por desgracia y muy pronto las pocas páginas preliminares, donde con retórica pero no sin precisión señala a veces las causas de los males (véase el § VII), se ahogan bajo la avalancha de su narración desmenuzada. Josep Font en su *Catalana justícia* es poco más que un autor de circunstancias. Alberto Torme y Liori, que escribe en castellano, dejó en sus *Misce-*

llaneos históricos y políticos una obra interesante (ms. 500 de la Biblioteca de Cataluña: Bibl. Nac. Madrid: ed. parcial por Antonio de Font de Boter, 1889). Quería ser imparcial: «hijo de padres Catalanes, nieto de Castellanos abuelos, y recíprocamente templados los afectos de la Naturaleza con los impulsos de la sangre». No ocultaba empero sus simpatías por el poder real absoluto y dedicó su libro a Felipe IV. El estilo de su prosa, tajante y sentencioso, da relieve a sus juicios contrarios a los privilegios catalanes: «en las provincias leales, los términos de rey y patria son y han de ser unívocos».

Prácticamente inédita es la obra histórica y de erudito de Jaume Ramon Vila (1575?-1638). Fué heraldista, ávido por enriquecer con libros de historia su biblioteca que legó en testamento a St. Jeroni de la Murtra, y se dejó tal vez tentar por la historiografía apócrifa, o le faltó discernimiento para descubrirla. Aunque no sea obra de literato, no quiero dejar de recordar su *Tractat d'armoria* y sobre todo lo relacionado que está con la transmisión de la crónica llamada *La fi del comte d'Urgell*, de autenticidad puesta en entredicho. El entusiasmo patriótico de J. R. Vila, expresado en sus prólogos a los dos libros que acabo de citar, demuestra que los que han sido llamados *historiadores románticos* tuvieron su precedente en la época barroca. Ya lo veremos al hablar del seudo-Boades.

La Guerra de los Segadores marca una división profunda en la historia catalana. Antes de ella es evidente el deseo de dotar a Cataluña de una historia general. El ejemplo del intento de P. M. Carbonell por una parte y el estímulo de los *Anales de Aragón* de Zurita por la otra, son patentes. Las Cortes de 1564 habían querido tener un cronista de nombramiento real. La Diputación General consideraba a Calça en cierta manera como su historiador áulico. Ni él ni Antoni Viladamor acertaron con los libros de que se proponían dotar a su patria. Al ir a cambiar el siglo, Onofre Manescal en su *Sermó* aspiró a ser el llamado a hacerlo y con pocos cumplidos reitera en las dedicatorias su ofrecimiento de encargarse de la labor. Ya se ha hablado de este autor en el capítulo de la predicación.

Cuando Manescal imprimió su *Sermó* en 1602, Jeroni Pujades tenía ya muy adelantada no sólo la preparación, sino también la redacción de su *Corònica universal del Principat de Cathalunya.* En 1606 la presentó al *Consell de Cent* pidiendo que aceptara su dedicatoria, y las censuras eclesiásticas de la obra llevan la fecha de 1607, aunque no se imprimió hasta 1609, y aun sólo en pequeña parte. Murió el autor en 1635 sin terminar la publicación. Las dos partes impresas sólo comprenden hasta el año 714. Las publicó en catalán como declara en su prefacio el autor, a pesar de los que le instaban a que lo hiciera en castellano, pero más tarde tradujo aquellas partes al castellano y en este idioma continuó la obra. No me compete hacer la crítica del método histórico de Pujades, tan censurado en la *Marca Hispanica* por Baluze. Nadie ha negado su labor de investigador en archivos y libros impresos y la importancia que dió a los antiguos documentos. Le inspiraba un gran sentido de probidad: «Ningun autor citaré que no'l haja vist, o que diga qui me'l aurà citat».

Pujades fué mucho tiempo un nombre mítico en la historiografía catalana. Todavía «El Vapor» señaló como un acontecimiento la edición de Torres Amat y Bofarull. ¿Tiene valor literario? Su estilo es pesado de tan minucioso, pero hoy tiene cierto atractivo. No iremos a buscar en sus páginas la dilucidación de ningún problema histórico sobre los remotos siglos a los cuales se refiere en los primeros libros de la *Cronica*, pero en cambio al presentar el estado de las cuestiones, lo hace con tanta precisión local, que la obra se convierte en fuente de información para conocer la época en que escribía. Nunca deja de mencionar lo que vió con sus ojos, ni de explicar sencillamente aquello que ha observado. Léanse sus descripciones de las murallas de Ampurias que tan vistas tenía; compara la manera de construirlas con la de aquellos que «vuy obran de tapia de terra y rajola» y se fija en «les regates de les clavilles de ferro que sostenen los enca-

xats quant se fan les tapies». Más allá recuerda que en 1598 vió destruir un trozo de la vieja muralla «que tenia encara part de un portal y les famelles dels golfos de ferro». Cuando habla de las lápidas romanas conservadas en Barcelona, con qué complacencia cuenta las vacilaciones y errores de lectura cometidos al descifrar la inscripción «al cantó del carrer que's diu den Arlet que va de Sanct Just a la Libreteria»! Quiere examinarla por sí mismo y «determiní una quieta matinada de estiu anar-la a llegir...» Escribe como si hablara con sus amigos: «no'm agradan singularitats, ni anar contra la comuna en cosas dubtosas» (cap. XXXXVI del *Libre quart*). Pero no tiene reparo en discutir la opinión del vulgo *poch practich en historia*, ya que él escribe *pera llevar dubtes*. Y así dedica un capítulo a rebatir la creencia de que San Severo de Barcelona fué tejedor y casado, y cita las fuentes antiguas donde así también se dice, en viejos libros en pergamino de la Comunidad de San Severo y de la biblioteca de la Catedral. Todos están equivocados: «lo Martyrologi roma no admet rèplica... y axí la mía opinió és contra la del vulgo». Tiene la abundancia en el relato de un cronista medieval. Léase la historia de San Paulino de Nola y de su esposa Therasia: «no sé si diga casats, o monjos, o tot junt». ¿Quedó Therasia en Barcelona cuando Paulino se marchó peregrinando? No se atreve a afirmarlo: «per ventura me seria pres a massa afecció». Pero su ironía popular le resuelve la dificultad: «si sabem que no seguí a son marit... y no trobam que's mogués de Barcelona, dexem-la en ella, fins vinga algú que... la'n traga y aporte en altra part». Con razón dijo de Pujades mi Padre que lo mejor de su obra «es lo episódico, lo descriptivo, lo autobiográfico, lo verdaderamente exterior a ella». Con él muere la tradición literaria de nuestra historiografía medieval. Es historia *anacrónica*, si tal adjetivación es aceptable, en el sentido de que su autor no vive al ritmo de la crítica de su tiempo, pero que no pierde cierto tono humano y comunicativo, que despierta el interés y la simpatía del lector. A pesar de la constante erudición y las muchas citas de fuentes en que quiere documentarse. Las cualidades de evocador popular de la realidad de su tiempo, salvan a Pujades y le convierten en cierta manera en una especie de guía de las antigüedades de Cataluña, vistas con los ojos ingenuos de los que describían las *Mirabilia* de Roma o de Tierra Santa en la Edad Media. No hacen de él sin embargo un historiador, pero yo no escribo sobre metodología crítica sino sobre literatura. Todos sabemos que los *Flosculi* que contienen los documentos que reunió Pujades para su *Coronica*, que Marca se llevó y hoy están en la *Bibliotheque Nationale*, ningún historiador ha podido dejar de consultarlos.

Se conservan todavía inéditos tres voluminosos manuscritos de *Dietaris* de Pujades, dos en la Biblioteca de la Academia de Buenas Letras, en los que Elías de Molins y Duran Sanpere ya se fijaron, y otro en la Universitaria, recientemente estudiado por J. Elliott. Éste me confesó que no habían correspondido a la avidez con qué deseó leerlos. En efecto, las noticias consignadas son tan insignificantes muchas veces y tan poco sintéticas, que no parecen escritas por un historiador. Observaba lo que tenía cerca, leía sus libros y se encerraba en su sentir tradicional: «Déu nos guart de noves doctrines de gent bestia o proterva». Se ha repetido tanto que ya es lugar común, pero conserva para nosotros todo su valor, el verso con que cerró un mal soneto el anónimo capuchino que, al elogiar la *Coronica* de Pujades en sus preliminares, acertó a interpretar el sentir de sus contemporáneos:

pus parl'en Cathalà, Déu li don glòria.

Ya no pudo hacerlo en la continuación de su obra. Los editores no favorecían la publicación en catalán y el público amigo de novedades tampoco la secundaba. En 1616 se imprimió en Barcelona la versión al castellano de la crónica de Bernat Desclot, por obra del notario y ciudadano *honrat* de Barcelona Rafael Cervera.

Fué también síndico y embajador de la Ciudad a Felipe IV y a su hermana María de Austria. Aficionado a la Historia, escribió en castellano unos *Discursos históricos de la fundación y nombre de la ciudad de Barcelona*, que no llegó a imprimir y se conservan manuscritos en dos gruesos tomos en la *Bibliothèque Nationale*. Van desde el año 230 a. J. C., hasta el de 1621. Cervera fué testigo de las dificultades con que tropezó Pujades para continuar su libro y darlo a luz en lengua materna, y en el prólogo a su versión de Desclot hace sinceras manifestaciones sobre el problema. Antes, dice, los catalanes escribían su historia en catalán, bien porque fué el idioma de sus reyes, o por creer que «perderían mucho de su valor y crédito en publicarlas en lengua agena». Pero ya se van desengañando. «Los impresores... visto que los libros catalanes no tenían expidiente en otras provincias y que *la nuestra les dava menos ganancia*... pocas veces se han querido ocupar en imprimir los de la lengua propia».

El censor de la publicación, fray Agustín Osorio, agustino, remacha absurdamente el clavo, interpretando tal vez el criterio del editor Cormellas, natural de Alcalá de Henares, uno de los más emprendedores de la Barcelona de entonces. Según el fraile, más agradecidos habían de estar los *buenos catalanes destos tiempos* a Rafael Cervera por la *claridad y facilidad de estilo* de su versión, que a Desclot que «con tanta remisión y obscuridad» escribió su libro. Ahora, continúa, y *con más decente lenguaje*, se puede leer la historia de las antiguas *costumbres* catalanas.

La historia general de Cataluña después de Pujades, se escribe en castellano. Los *Títols d'honor de Cathalunya* de Bosch (Perpiñán, 1628) son la única excepción, pero no son en realidad, ni quieren ser, una crónica. Esteve Corbera murió en 1635 sin terminar su *Cataluña ilustrada*, en castellano, no impresa hasta 1678 y precisamente en Napoles. La Guerra de los Segadors marca, como ya he dicho, un cambio de orientación, que no fué duradero, a la historiografía del país, pero no precisamente encaminándola al empleo del idioma materno. Los acontecimientos de la guerra de Cataluña y su unión con Francia podían haber modificado las directrices de los eruditos del país y haberles comunicado una nueva visión de las cosas. No fué así. Sigue dominando el imposible ideal de escribir crónicas generales: así lo hicieron Roig y Jalpí, y a principios del siglo XVIII Feliu de la Peña, ambos en castellano. Con todo y como tentativa de orear el ambiente, merece ser recordada la *Crisi de Cataluña hecha por las naciones extranjeras* del padre Manuel Marcillo (1686), aunque tuvo más lectura que crítica.

El catalán se refugió en la historia local. Los diaristas como P. Joan Comes y Bruniquer, burócratas barceloneses, sin humanidades, cosa que bien se nota en su enfadoso estilo, tienen interés más general por la importancia de la ciudad cuyos fastos querían salvar del olvido, pero siempre se muestran obsesionados por las rúbricas del ceremonial. Jeroni de Real, jurado de Gerona, comienza en 1637 su *Dietari*, manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid; en el Museo Episcopal de Vich se guarda la *Relació breu dels sucessos, segonas intencions y locuras* ocurridos en Vich desde 1634 a 1641, de Joan B. Sanz y que publicó como folletín «La Veu del Montserrat». Antes de 1679 el droguero manresano Magí Canyelles compuso su *Descriptió de la grandesa y antiquitats de Manresa*, «ab estil molt tosco y sens realce», como dice su mismo autor, pero con entusiasmo de panegírico y gran riqueza de información. Son excepción al empleo del catalán en la historiografía local dos obras: la *Historia de los Condes de Urgel* de Diego Monfar, que tiene valor de fuente para la general de Cataluña, y la obra de Miravall y Forcadell, *Tortosa, ciudad fidelísima y ejemplar*, donde se pone de relieve la adhesión de la ciudad a Felipe IV.

No son propiamente narraciones históricas los sumarios de ordenanzas y privilegios, que suelen compendiarse en catalán, como los de Antoni Moll para

Mallorca, o los de Cerdeña que Toda señaló en su *Bibliografía española de Cerdeña*, o el *Sumari de la Successió dels inclits Reys de Valencia* de L. Matheu y Sanz, de quién ya antes se ha hecho mención.

Dos falsificaciones de valor literario

Las dos obras de contenido histórico, del siglo XVII, que más fama han tenido en el campo de nuestras letras han resultado ser dos falsificaciones urdidas en aquel siglo, que tanto se dejó inficionar en España por relatos y cronicones apócrifos: *Les Trobes* del valenciano *Mossén Jaume Febrer* y el *Libre dels Feyts d'Armes de Catalunya* atribuído a Bernat Boades. Éste fué personaje auténtico, rector de la parroquia de Blanes, pero nada escribió. El otro era un ser inventado, que se benefició entre los que prestaron crédito a su supuesta obra, de la semejanza de nombre con el alguacil de Alfonso el Magnánimo, traductor de la *Comedia* de Dante al catalán y recordado por Santillana.

Burda era la falsificación de las *Trobes*. Atribuir a un caballero del siglo XIII un poema heráldico, plagado de galicismos técnicos seiscentistas, en metro de arte mayor a la castellana, sólo podía ser aceptado entre gentes más dotadas de vanidad linajuda que de sentido crítico. Ellas le dieron crédito y en la impresión de Palma de Mallorca de 1843 su editor Joaquín M. Bover, *arcade romano* pero también caballero de San Juan de Jerusalén, acompañó las estrofas de los escudos nobiliarios a que aludían. El argumento no estaba mal urdido para los que creían que la heráldica del siglo XVII era igual y tenía idénticas preocupaciones que la del siglo XIII. Un caballero valenciano, convaleciente de sus heridas, recibe la visita de don Pedro, el primogénito de Jaime el *Conquistador*. Ve el príncipe por las paredes una serie de escudos. Pregunta de quién son y Febrer contesta que son las armas de los nobles que acudieron a la conquista de Valencia. Complacido el infante, manda al caballero que complete su labor poniendo bajo cada uno de los escudos una cartela con su explicación heráldica y una noticia del personaje a quien pertenecían.

La inverosimilitud de la atribución ya la hicieron ver el padre Sarmiento y T. A. Sánchez en el siglo XVIII. Milá y Fontanals despachó en sólo dos líneas la cuestión. Manuel de Montolíu la hizo objeto de un estudio analítico y detallado; según sus investigaciones la obra fué compuesta entre 1650 y 1680 y podría haber sido su autor el erudito valenciano Onofre Esquerdo.

La llamada *Crònica* de Bernat Boades desafió hasta muy recientemente a la crítica. Giménez Soler, en 1930, fué el primero en dudar de su autenticidad; Martín de Riquer en 1944, y por fin, en 1948, Coll Alentorn, éste en un estudio acabadísimo, echaron por tierra un prestigio de nuestra historia cuatrocentista que había sido saludado como el lazo de unión entre las crónicas catalanas medievales y el espíritu erudito y arqueológico del Renacimiento. Todos creímos en Boades y en su libro, y lo que hoy hemos de reconocer que eran anacronismos impropios de lo que podía dar de sí la erudición de un cronista de su tiempo, se nos antojaban adivinaciones sugeridas por la influencia de Italia, y de Roma en especial, a la cual el forjador de la patraña había hecho acudir a su testaferro. Boades se presentaba como terminando su libro después del reinado de don Fernando de Antequera. Parte de él lo escribía a base de antiguas crónicas; la última, desde Juan I, podía ser hija de recuerdos directos del autor o bien recogida de informaciones contemporáneas. Y como reproduciendo la voz pública, el seudocronista no dejaba de aludir a las dificultades que tuvo con los catalanes el primero de los Trastámaras y a pequeños detalles de ambiente que hoy reconocemos como antidatados, pero que nos parecían, cuando les dábamos fe, calendarios basados en rumores auténticos que el azar había confirmado.

Coll Alentorn atribuye el hábil embuste a fray Joan Gaspar Roig y Jalpí,

de la Orden de los Mínimos y nacido en Blanes como el seudo Boades, y lo fija cronológicamente poco más o menos hacia el año 1670. Roig y Jalpí fué gran erudito, tuvo muchos libros y ambicionó reunir muchos más. Para dar calor vital a su inventado cronista, le bastaba con atribuirle toda su curiosidad de erudito y sus ilusiones de bibliófilo y anticuario. Boades ha tardado tanto en ser descubierto como ficción, porque los atuendos con que se vestía al presentársenos no eran de guardarropía sino auténticos. El lenguaje ciertamente no parecía serlo de la época en que escribió, pero sus defectos se atribuían a las malas copias seiscentistas en que el *Libre dels Feyts* nos había llegado. El mismo Aguiló, con todo y su gran intuición de la lengua, se consoló con la teoría de la probable deturpación del texto original por manos descuidadas.

La redacción de una crónica tan larga, y que abarcaba tan largo espacio de siglos, no pudo ser cosa de pocos días. Requería una preparación grande de materiales convergentes todos a un mismo fin, gran familiarización con la perspectiva de cada época y sobre todo adoptar un punto de vista, como observatorio del supuesto cronista, que hiciese verosímil hasta cierto punto la urdida patraña. Roig y Jalpí halló tiempo para ello. ¿Con qué intento? ¿Con el de demostrar la autenticidad de las leyendas sobre los Barones de la Fama y Otger Cataló, o los orígenes del escudo de Cataluña? Así parece, aunque tal motivo se nos antoje hoy inverosímil y propio sólo para satisfacer o la vanidad pueril de un erudito, o su deseo de ver caer en una trampa a unos envidiados contrincantes. Para el caso da lo mismo. Lo curioso es que de todos los espesos volúmenes que, impresos o manuscritos, nos ha dejado Roig y Jalpí, ninguno ha podido tener éxito semejante al *Libre dels Feyts d'Armes de Catalunya*, al cual el descubrimiento de ser obra del siglo XVII y no del XV, no ha podido privar del atractivo que ejerció sobre sus lectores.

Si hemos perdido un historiador cuatrocentista, otro hemos ganado en el siglo XVII que no acertó a librarse de su pesadez farragosa más que cuando, para imitarlos, se puso en contacto con los cronistas catalanes medievales. Así lo que quiso ser obra de historia, ha pasado a ser ficción literaria bien lograda. Mucho mejor, y más verosímil, que las *Trobes* de Mossén Febrer.

No ha sido mi deseo escribir una vindicación. El tema de los capítulos que anteceden, al obligarme casi a desenterrar las únicas muestras literarias que se nos han conservado del siglo XVII escritas en nuestra lengua, puede hacer creer que he convertido en divisa de mi labor el citado verso de los sonetos laudatorios de la Crónica de Pujades. Lejos estoy de tal intención y creo del caso insistir sobre ello. Tal vez ninguno de los nombres que he mencionado en estas páginas puede resistir una crítica que responda a una valoración estética actual, pero una historia literaria no tiene siempre la fortuna de acotar obras destinanadas a ser inmortalizadas en una antología. Se ha de reducir muchas veces a poner de relieve todo intento, aunque sea fallido, de marcar una actitud renovadora; a la captación de las líneas de fuerza que se dibujan en los períodos aparentemente estériles y a destacar las influencias que, al actuar sobre resortes enmohecidos, acabarán por sacarlos de su inercia. Todo lo que contribuya a indicar la presión de un ambiente cultural, puede tener valor. Los cambios de postura en la historia muchas veces son inducidos, como en física, por corrientes de sentido contrario al de su resultante. Si queremos apreciarlos en su gestación, no podemos desdeñar tentativas llevadas a cabo muy a menudo contra la corriente, sólo porque no se encuadren en nuestras tablas de valoración literaria. No he escrito para quitar el sambenito de decadente a un período de nuestra literatura. Me he propuesto sólo interpretarlo y hacer ver a la vez que no siempre el renacimiento de las fuerzas vitales de un pueblo coincide con los momentos de máximo acierto en la creación artística.

BIBLIOGRAFÍA

Estas notas sólo tienen valor como suplemento, porque en el texto ya he incluído indicaciones bibliográficas, cuando era factible.

D) Ténganse en cuenta los manuales y síntesis esquemáticas de la historia de la literatura catalana. He utilizado especialmente: A. Rubió y Lluch, *Sumario de la historia de la literatura española* (Barcelona, 1901) donde por vez primera se sistematizó este período en todo lo esencial; L. Nicolau d'Olwer, *Resum de Literatura Catalana* (Barcelona, 1927; «Col·lecció Popular Barcino», núm. 33) que lo interpreta brevemente pero con personalidad; J. Ruiz Calonja, *Història de la Literatura Catalana* (Barcelona, 1954), que trae novedades en el estudio de la Decadencia sobre las cuales no se ha reparado bastante. Concretamente sobre el período que estudiamos se lee todavía con interés A. Aulestia Pijoan, *La Tradició Literaria Catalana en los siglos XVII y XVIII* («La Renaixensa», iv, 1873, págs. 33-37). Me parece que se valió bastante de la *Historia de la llengua y de la literatura catalana* de M. Pers y Ramona (Barcelona, 1857), tan débil, pero que para la Decadencia dispuso de textos inéditos.

A) F. Soldevila, *Història de Catalunya* (Barcelona, 1934-35), 3 vols.; J. Vicens i Vives, *Notícia de Catalunya* (Barcelona, 1954); John E. Elliott, *The Catalan Revolution of* 1640. *Some Suggestions for a historical Revision* («Estudios de Hist. Moderna», iv, 1954, págs. 275-300); J. Regla, *Els Virreis de Catalunya* (Barcelona, 1956; «Biografies Catalanes. Serie Històrica.» Núm. ix); J. Nadal y E. Giralt, *Ensayo metodológico para el estudio de la población catalana de 1553 a 1717* («Estudios de Hist. Moderna», iv, 1954, págs. 239-284). Para la bibliografía de las obras citadas de autores catalanes de los siglos xvii-xviii, cf. A. Palau, *Manual del Librero Hispano-americano* (Barcelona, 2.ª ed., 1948 y ss.). Para los tomos aun no publicados me refiero a la primera edición. No veo que cite el libro de Miguel Francisco Salvador y doy su título: *Verdad política* por D..., doctor y catedrático en ambos derechos y ciudadano honrado de matrícula de la ciudad de Barcelona (Amsterdam, H. Desbordes, 1694). Cf. sobre esta obra J. M. Jover («Hispania» IX, 1949, pp. 301-305).

1. a) J. Balari Juvany, *Discurs llegit en la festa dels Jochs Florals de 1894*, publicó, tal vez el primero, curiosas declaraciones de autores sobre el empleo del catalán en sus libros. No pretendo dar una bibliografía religiosa desde el punto de vista lingüístico y me reduzco a señalar algunos títulos que me han parecido significativos. No los he podido ver todos por mí mismo. Aparte del *Manual* de Palau, he consultado especialmente Torres Amat, *Memorias para... un diccionario crítico de los escritores catalanes* (Barcelona, 1836) y M. Aguiló, *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 a 1860* (Barcelona 1927). Para el Rosellón (verbigracia a propósito de Estrugos), cf. J. S. Pons, *La Littérature catalane en Roussillon au XVII*ᵉ *et au XVIII*ᵉ *siècle* (Toulouse-Paris, 1929). Sobre las traducciones del Kempis del P. Gil y de Bonaura, Miquel y Planas, *Nota bibliogràfica de les edicions de la «Imitació» en llengua catalana* («Bibliofilia», Barcelona, i, 1911-14, cols. 95-97). — Agréguese a las traducciones del castellano al catalán la que el padre Ignasi Fiol hizo de la divulgada obra del jesuíta padre Cristóbal de Vega con el título *Casos Raros de la Confessió* (Barcelona, 1696). — La última edición de N. Camós, *Jardín de María*, es de Barcelona (Orbis, 1949. Prólogo de E. Junyent).

b) En el texto se dan las notas bibliográficas indispensables para la identificación de las obras citadas. Además de los repertorios generales ya indicados, ténganse en cuenta, sobre la predicación en valenciano, J. Ribelles Comín, *Bibliografía de la lengua valenciana* (vol. iii, Madrid, 1939); sobre la predicación en mallorquín contienen muchas noticias: J. M. Bover, *Biblioteca de escritores baleares* (Palma de Mallorca, 1868); E. Rogent i E. Duran, *Bibliografia de les impressions lullianes* (Barcelona, 1927). — Sobre la teoría y práctica de la predicación en España, M. Herrero, *Sermonario clásico con un ensayo histórico sobre oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1942). No he encontrado ni en la Biblioteca de Cata-

luña ni en nuestra Universitaria los sermonarios del P. Rebullosa. Su *Descripción de todas las provincias y reynos del mundo, sacada de las relaciones toscanas de Juan Botero Benes* (Gerona, 1602 y otras ediciones hasta 1748), dice en los preliminares que las cree «dignas de que España las gozasse en su idioma». — Sobre los memoriales de Gómez Adrín y de Cisteller, R. Gaya Massot, *Los Jesuítas en la Universidad de Lérida* (Lérida, 1954; págs. 117-118). Pudo leerlos en la biblioteca de don Jaime Rosquellas. La *Cataluña Desengañada*, de Alejandro Ros, existe en la Biblioteca de Cataluña. — En el *Matalàs de tota llana* del poeta del siglo xvii Josep Blanch (Barcelona, «Folletí de la Renaxensa», 1873), el soneto xvii, *A cert predicador*, es una sátira contra un fraile Trinitario que predicó un sermón culterano: «Cobrir a Llatzer mort d'una pisarra, — pintar al cel que llansa llum serena, — dir a un aucell del alba cantilena, — armar al vell Abraham de cimitarra...». — Los sermones que se citan pertenecen a la Biblioteca de Cataluña y figuran casi todos en su colección Bonsoms de folletos políticos y de circunstancias, todos, aun los literarios, de tanto interés histórico, copiosamente enriquecida por la Biblioteca.

c) y d) Para las relaciones véase Jaime Andreu, *Catálogo de la Colección de impresos... referentes a Cataluña. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (Barcelona, 1902) que fué la base de la citada colección Bonsoms. Para las primeras gacetas, contiene noticias y facsímiles *El periodismo en Barcelona* por Joaquín Alvarez Calvo (Barcelona, 1937-38). En la Biblioteca de Cataluña y en la Hemeroteca del Archivo Histórico Municipal de Barcelona pueden verse todos, o casi todos, estos ejemplares. — La relación de la cabalgata de 1647 se publica en el *Manual de Novells Ardits*, vol. xiv, 540-590.

e) Para la bibliografía de diccionarios véase A. M. Alcover, *Pertret per una bibliografia filològica de la llengua catalana* (Mallorca, 1915). Sobre la disputa entre Lérida y la Compañía de Jesús a propósito del Estudio General de Lérida, cf. el citado libro de Gaya Massot. — Sobre Nebrija: L. Plaza Escudero, *Catálogo de la Exposición bibliográfica de... Nebrija* (Barcelona, Bibl. Central, 1950). — Sobre la Universidad de Barcelona: *Ordinations e nou Redrés fet per instauratió, reformatió e reparatió de la Universitat del Studi General de la Ciutat de Barcelona en lo any M.D.CXXIX* (Barcelona, 1629). Se puede ver en el Archivo Histórico Municipal. Consta de 168 páginas, en cuarto. Este libro lo cita Torres Amat, no he podido alcanzar la razón, en el artículo de José Coder, nombre que no figura como autor ni es mencionado entre los Conselleres designados para la información. — Anteriores a las reglas ortográficas del *Dictionarium* de Torra son las del libro citado del P. Font, *Fons verborum et phrasium* (1637), compuesto, según el autor declara, utilizando el de título muy semejante, pero en castellano, del P. Bartolomé Bravo. Ya en el prólogo da a entender que le preocupó la ortografía y que la que adopta, *peritiores approbant.*

f) *Bibliografia medical de Catalunya.* Inventari primer pres dels llibres antics i moderns presentats en l'Exposició Bibliografica anexa al Segon Congrés de Metges de Llengua Catalana (Barcelona, 1918).

Resumen. Curiosa prueba de la castellanización de la aristocracia francesa en Barcelona durante la anexión, nos la da la *Dança momería hecha por los cavalleros franceses intitulada la Revolución del Siglo*, en 1644 (Bibl. Cat.; Folletos Bonsoms, núm. 7550). Es política y en verso castellano. Se da los nombres de los personajes franceses que encarnaban cada papel. El tema es que Castilla, representada por un águila, «se quiere llevar el globo». Europa lo impide y le rompe un ala (Cataluña) y una pata (Portugal). — Narcís Peralta, *Memorial en favor de la ordenación hecha por la ciudad de Barcelona* (Barcelona, 1620); el prólogo *Al lector* contiene declaraciones muy interesantes y extensas sobre su contrariedad por no haber podido escribir en lengua catalana, tan principal..., «que sería razón se extendiesse más entre las naciones estrangeras». Si le censuran por su mal castellano, «no me corre obligación precisa de saber lenguas estrangeras como la natural, y pues yo me acomodo a ello, tengan paciencia...». En 1646 publicó su tratado *De la potestat secular en los eclesiàstichs per la oeconomica y política* (1646). Cf. sobre este libro Josep Brunet, *Una curiositat bibliogràfica* («L'Avens», Barcelona, 1889, páginas 127-131). En la dedicatoria al Conde de Harcourt dice que por orden superior ha de escribir el tratado «ab tota diligencia en nostre idioma cathala». Torres Amat menciona una edición en *Borgoña* y 1656 de esta obra que Aguiló, núm. 1563, considera dudosa.

2) La Poesía. Sobre el Nuevo Testamento menorquín, P. Bohigas, *El repertori de manuscrits catalans. Missió a Anglaterra* («Estudis Universitaris Catalans», Barcelona, xiv, 1927, página 415). — Sobre la unidad de la lengua, A. Rubió y Lluch, *Del nombre y de la unidad literaria de la lengua catalana* (Discursos leídos ante la Real Academia Española..., Barcelona, 1930). — Los poetas que cita Estrugos son: «D. Francisco Robuster, lo Dr. Garcia, Misser Carlos Amat, M. Jofre, M. Anglazell, D. Joan Terré, lo Dr. Nogués». Aguiló, núm. 1006, habla del *Helench.* Aunque el libro se imprimió en Perpiñán (1644), la licencia del Duque de Cardona, de 14 de abril de 1644, como Lugarteniente y Capitán General, se firma en Barcelona.

2. a) *Certámenes.* El de San Ramón de Penyafort: *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho a la Canonización de su hijo San Ramón de Peñafort...* por F. Jayme Rebullosa (Barcelona, Cendrat, 1601). — Calça escribió diversas poesías de ocasión. A las citadas en el volumen anterior (D I 3 b) agréguense un soneto en catalán y una poesía latina en elogio del doctor Josep Catala, *Llibre de la vida y miracles de Santa Madrona... y de St. Celedoni y Armenter* (Tarragona, 1594) (Aguiló, núm. 1091 y Del Arco, *La imprenta en*

Tarragona, Tarragona, 1916, núm. 40). La poesía del doctor Pujades al Certamen de San Ramón «Font caballí ni somni del Parnàs...» la reprodujo F. Pelay Briz, *Lo Llibre dels Poetas* (Barcelona, 1867, pág. 315). — Se ha dicho que F. Bisbe y Vidal era seudónimo de Joan Ferrer, o de fray Diego Pérez de Valdesso, profesor de teología en Barcelona. Existen libros religiosos en castellano bajo el nombre de Bisbe y Vidal (cf. PALAU). Diego y Fructuós Bisbe y Vidal intervinieron con versos en latín y en castellano en el Certamen de Santa Teresa. Dudo mucho de que el nombre sea seudónimo. — Sobre el segundo *Ausias March:* el padre Rebullosa dice que era gobernador de las baronías de Bellpuig por el duque de Sessa. Torres Amat, como digo en el texto, afirma que su nombre de pila era *Pedro*, pero en 1623 encontramos a un *Balthesar Ausias March* «senyor de Montcortès», dedicando un soneto a Ferrer de Guissona «son vehí» en los preliminares de la *Selva de Sentencies:* «Si'l reavi de mon pare ha' illustrada — ab sos cants nostra llengua en dolça llima...». Más de setenta años después, otro *Ausias March* fué premiado en el certamen de la paz de Ryswick. Sobre la imitación de Ausias March por Ferrer de Guissona y el segundo Ausias March, cf. PAGES, *Auzias March et ses prédécesseurs* (París, 1912). — Certamen de la madre Teresa de Jesús: *Relación de las solemnes fiestas de la Beatificación de la Madre Santa Teresa...* escrita por don José Dalmau (Barcelona, Seb. Matevad, 1614). La poesía premiada de Pujades se publicó por un articulista anónimo: *Una poesia desconeguda del cronista Pujades* («La Veu del Montserrat», VIII, 1885, pág. 340). — Al certamen descrito por el Capitán Moradell me parece que se refiere el acuerdo de la Universidad de Barcelona del 18 de noviembre de 1618: «que la Ciudad ordene se haga un cartel de diversas poesías en romance, latín y catalán» (*Manual de Novells Ardits*, IX, pág. 393). Estudié el libro en la Biblioteca de Cataluña: «Setencia poética al certamen de la Inmaculada Concepción... en el año 1618... por su devota Ciudad de Barcelona. Poema Mixto de Don Vicente de Moradell... A los illustres Señores del Consejo de su Magestad y Oydores en el Real de Cataluña» (Barcelona, Margarit, 1609). Cita la obra de Moradell impresa en Nápoles, TODA, *Bibliografia Espanyola d'Itàlia* (Escornalbou, 1927-31, 5 vols.). De Moradell hay un elogio de Vallfogona en el romance *Ay cap de greus de la gent:* «Lo capità Moradell — que a Marte ha robat lo cor — y a Minerva la mollera». — La *Justa poetica* de Modolell está en la Bibl. de Cat. También se refiere a este certamen el *Manual de Novells Ardits* (XVI, 293): «Després de vespras hi hagué sertamen poetich ab molt concurs de gent, lo qual, segons se diu, se estampá ab una molt llarga relació de la festa». No se reproduce en el *Dietari*. Entre los años 1658-1667 se citan en el vol. XVII del citado *Manual de Novells Ardits* diversos certámenes poéticos organizados por la Academia de Santo Tomás del *Estudi General* (cf. págs. 190, 204 y 211 donde se habla de poesías). El Colegio Cordellas de Belén también organizó un certamen (ibid., pág. 261) sin que se diga a honor de qué festividad. En 1662 hubo grandes festejos en Barcelona con motivo del Breve de Alejandro VII en favor de la Inmaculada (ibid., 570 y 621 y sigs.). La relación se incluye en apéndice; no así de los anteriores. Está en castellano. Predominan los jeroglíficos y unos pocos eran en catalán, sobre la frase horaciana «Omne tulit punctum» *(punt de cartes, punt de temps, punt de sabata)*. En la página 623 aparecen dos sonetos en italiano. — Sobre el certamen de 1693 de Santa María del Socos, tomo la noticia de un artículo de Andrés Giménez Soler en el *Diario de Barcelona* (1893 ? ó 1898?, página 10420). — Sobre el certamen de 1697: *Manifestación en que se publican muchos y relevantes servicios y nobles hechos con que ha servido a sus Señores Reyes la Exma. Ciudad de Barcelona, singularmente en el Sitio horroroso que acaba de padecer este presente año de 1697* (Barcelona, Cormellas, por Thomás Loriente). — Sobre los certámenes de San Ignacio en Gerona, E. GRAHIT, *Certamens poetichs de Girona* («La Renaixensa», any II). — Cuando la muerte del rey Luis XIII de Francia dice Balaguer (*Historia de Cataluña*, Barcelona, Manero, 1863, IV, 601) que se celebró también un certamen en Barcelona cuyas poesías, dice, «son las mejores que he leído en las colecciones de las justas literarias de este siglo». Transcribe un *Plant de la Ciutat* en romancillo: «Morí nostre rey, — Morí nostre Lluís...». Es anónimo. Se citan el Besos y el Llobregat. ¿Sería de Fontanella? No he podido verlo. En la Biblioteca de Cataluña sólo existe una *Relació de las funerarias... a la mort del Christianíssim Rey de França... tot en vers català* (Barcelona, 1643; Foll. Bonsoms, número 6592). Es un prosaico romance.

b) Se dió el nombre de *escuela poética castellana* a la formada por los poetas catalanes que imitan a los de Castilla, escribiendo en catalán. Tal vez correspondería mejor la denominación a los que lo hicieron en castellano. No ha sido reunida, que yo sepa, su producción. Para Mallorca tenemos la colección de Jerónimo ROSSELLÓ, *Poetas Baleares. Siglos XVI-XVII.* Poesías castellanas publicadas con una noticia biográfica (Palma, 1870-73). El *Cancionero de los Nocturnos* (valenciano) se señaló en el capítulo del siglo XVI. — M. DE RIQUER, *Resumen de Literatura Catalana* (Barcelona, Seix, 1947; «Colección Estudio», núm. 56, págs. 150-151). — Sobre las fiestas por el nacimiento del príncipe don Felipe Próspero, cf. el *Manual de Novells Ardits*, XVI, página 530, donde se transcribe la relación aludida. — Los fragmentos transcritos o aludidos de Fontanella proceden de los mss. 27 y 172 de la Biblioteca de Cataluña. Las poesías de Vicenç Garcia las cito según la edición *La Armonía del Parnàs* (Barcelona, Figueró, 1703) o la titulada *Poesías jocosas y serias del célebre Dr. Vicens Garcia* (Barcelona, Torner, 1840, para la «Colecció de obras antigas catalanas escullidas entre las de nostres millors poetas per J. M. de G.[rau] y J. R.[ubió] O.[rs]).» — Sobre piezas políticas en verso con incrustaciones de títulos de comedias, impresas en Barcelona en el siglo XVIII, cf. Pilar ESCOFET, *Cuatro piezas de poesía política en*

títulos de comedias («Butlletí de la Biblioteca de Catalunya», Barcelona, VII, 1932). — Nótese la coincidencia de nombre entre el *Francisco de Ayguaviva*, citado por Vallfogona, y el autor de la relación de la cabalgata de la Emperatriz de Alemania de 1647. La distancia de fechas es bastante grande para hacer dudar de la identificación. Vallfogona dice que *una sàtira sua — he tret a llum en mon nom*. La frase parece indicar una publicación impresa. Vid. p. 561, donde el poeta alude a Graells y Cormellas. — *Ocari* era párroco, parece, de Santa Coloma de Queralt y muy amigo del Rector. *Amintas* era también párroco, pero del obispado de Gerona. De Joan Boxadós, abuelo del conde de Zavellà que presidió la Academia de los Desconfiados, se habla en la biografía de Vallfogona que precede a la edición de sus poesías. — Para el *Recreo y jard del Parnàs*, véase el ms. 1358 de la Biblioteca de Cataluña. — La *silva* de Miquel Pujades la incluyó F. P. BRIZ en el citado *Llibre dels Poetas*, pág. 317. — *Matalàs de tota llana*. Poesias del canonge Joseph Blanch (Barcelona, «Folletí de la Renaxensa», 1873).

La Curiositat Catalana. Salvador MESTRES, *Poesías perdidas de Vallfogona; Poetas ignorados; fragmento de un libro manuscrito titulado «Curiositat Catalana»* («Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», II, 1868; págs. 385-412). Sobre el manuscrito de la Academia de Buenas Letras citado por RUBIO Y ORS, cf. su «*Dr. Vicente García*. Su biografía y juicio crítico de sus obras» en «Certamen de la Academia de la Juventud Católica de Tortosa en honor de su excelsa patrona la Virgen» (Tortosa, 1879; págs. 24 y 51). — Los mss. 80 y 27 de la Biblioteca de Cataluña se describieron en el «Butlletí de la Biblioteca de Catalunya», Barcelona, II, 1915 y V, 1918.

Poesía moral y didáctica. Sobre Ferrando de la Càrcer, E. AGUILÓ, *Fray Anselm Turmeda* («Museo Balear», Palma de Mallorca, 2.ª época, I, 1884-85). BOVER, página 161, menciona un elogio del mallorquín por un poeta de igual nombre que, según Bover, murió en 1652, posterior por lo tanto al autor del *Tractat dels vicis*. El segundo M. Ferrando es autor, también según Bover, de un *Vigilant despertador*, obra de devoción en verso en 19 cantos en quintillas y octavas. Comienza: «Invoca tú, o llengua mia, — aquell verbo enamorat...». La obra, manuscrita, llevaba la fecha de 1633. — *Ferrer de Guissona*: TORRES AMAT no he visto que le mencione; AGUILÓ, núm. 2148; PALAU, 90510, dice que su libro fué reproducido en *La Veu del Montserrat*, Vich, 1885, núm. 15 y sigs., lo cual no es bien exacto. Donde se publicó fué en las cubiertas de diversos números del tomo VIII (1885) de la mencionada revista y así se hace constar en el índice. En la biblioteca de mi padre existen bastantes de aquellas cubiertas, pero no todas, y no se dice quien hizo la edición. — Los *Aforismes* de J. C. Amat se reimprimieron innumerables veces, la primera en 1636, muchas sin fecha, y en diversas ciudades de Cataluña. Vide AGUILÓ, número 2778 y PALAU. Aun se publicaron en Barcelona en 1918. TORRES AMAT dice que el manuscrito de la obra lo vió Salat en la biblioteca del convento de Santa Catalina. — Sobre Josep CATALA: AGUILÓ, núm. 1090; DEL ARCO, *La imprenta en Tarragona*, núm. 40, y PALAU, 49116. Dedicó su obra al caballero Lluys Lull de Boxados. — De P. P. FEURIA, publicó unas estrofas, con traducción castellana, PERS Y RAMONA, *Historia*, 177, y las reprodujo F. P. BRIZ, *loc. cit.*, página 331. — No sé si Joseph Romaguera era pariente del jurisconsulto de La Bisbal Francisco Romaguera, editor de las *Synodales Gerundenses cum glossis* (Gerona, Palol, 1691); el prólogo, también en latín, es de un humanista, con citas clásicas, y de Erasmo y Falcó. Desde la página 162 a la 229 contiene una *Instrucció* y *Summaria Declaració de la Doctrina Christiana*. A Joseph Romaguera le dedicó largo artículo TORRES AMAT con bibliografía interesante. De él tomó PERS y RAMONA (*loc. cit.*, pág. 194) el texto de las *Endetxas* que a su vez pasaron al *Llibre dels Poetas* de BRIZ. Su obra de canonista habría de ser estudiada, así como su actuación como vicario general, en el archivo de nuestro obispado. AGUILÓ, núms. 151-152, da noticia de tres edictos de Romaguera, como vicario general, de 1706, 1707 y 1711; describe el *Atheneo* en número 2794. Pongo los títulos de los sermones de Romaguera conservados en la Biblioteca de Cataluña (dos de ellos los da como catalanes TORRES AMAT): *Panegírico del angélico dotor Santo Tomás de Aquino*, ideado en la soberanía de su poder, en la exaltación de su humildad y en el premio de su firmeza (Barcelona, Jolis, 1691); *Panegírico de la Inmaculada Concepción de María Sra. Nra.* en la solemne fiesta que con magestuosa pompa y octavario celebra su real y antiquíssima cofradía de la Santa Iglesia Catedral de Barcelona (Barcelona, Llopis, 1691); *Panegyrico en acción de gracias a la divina Magestad*, por el singular favor de aver restituído la salud a nuestro... monarca Carlos II (que Dios guarde), en la... fiesta que celebró la excelentíssima ciudad de Barcelona en su Santa Iglesia a 28 de octubre de 1696 (Barcelona, Cormellas por Tomás Loriente). — Para el comentario histórico del ambiente de Cataluña cuando Romaguera publicó el *Atheneo*, véanse las obras citadas de SOLDEVILA y REGLA y José FONTANA LÁZARO, *Sobre el comercio exterior de Barcelona en la segunda mitad del siglo XVII (Notas para la interpretación de la coyuntura catalana)*, estudio en curso de publicación en «Estudios de Historia», Barcelona, vol. VI. — Sobre Gracián como *soplo renovador* que, como dice el padre Batllori, vivificó los últimos decenios del s. XVII de la provincia jesuítica de Aragón (cita como uno de los testimonios de ello al padre Garau, cuyas obras se editaron en Barcelona contemporáneamente al *Atheneo*), cf. Miquel BATLLORI, *La vida alternante de Baltasar Gracián en la Compañía de Jesús* («Arch. Hist. Societatis Iesu», XVIII, 1949).

Vallfogona. Ya me he referido antes a las ediciones que utilizo. Para la bibliografía de ellas, Antoni BULBENA, *Curiositat bibliogràfica* («Calendari Català pera l'any 1900, colleccionat

y publicat per Joan B. Batlle», págs. 128-135; da una lista de ediciones y estudios sobre el poeta), y PALAU. Para los manuscritos importantes que me son conocidos véase el texto. Describe el ms. de Vallfogona en la Biblioteca Menéndez Pelayo, M. ARTIGAS en «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo» (Santander, x, 1928, 388-402). Es muy importante, sin eufemismos a juzgar por los títulos y con muchas poesías nuevas. No puedo decir si el de Vich le es comparable. Aún no he podido leerlos. Para el 3899 de la Biblioteca Nacional de Madrid, cf. DOMÍNGUEZ BORDONA. — E. C. GIRBAL, *Una obra en prosa del popular poeta Dr. Francesch Vicens Garcia* (Gerona, 1882). Se refiere al sermón que predicó en Gerona en las exequias de Felipe III en 1621 y que se estampó en la misma ciudad en 1622. — La mejor biografía del poeta es probablemente la de Mossèn Ramon CORBELLA, *Mostra dels escrits en prosa y vers del Rvnt. Dr. Francesch Vicens Garcia, Rector de Vallfogona, precehida d'algunes noticies biogràfiques del autor* (Vich, 1889). No cito los ensayos anteriores porque ya se hace referencia a ellos en este estudio. Contemporáneo, pero no renovador, es el estudio de Eduard MARQUEZ, *Notes biogràfiques del Dr. Vicenç Garcia* («Primers Jocs Florals del Balneari de Vallfogona de Riucorb», Reus, 1948; págs. 63-90). No he podido ver el estudio de Albert SAVINE, buen conocedor de la literatura catalana, en su libro *Les étapes d'un naturaliste*. — J. SERRA VILARÓ, *El Rector de Vallfogona autor del «Quijote de Avellaneda»* (Barcelona, 1940 y 1949). — Sobre las tentativas de publicación de Vallfogona por la Academia de Buenas Letras de Barcelona, cf. *Dos siglos de vida académica* («Boletín de la R. Academia de B. L. de Barcelona», IX, 180 y 359). — Por una comunicación del escritor uruguayo D. B. Fernández Medina a mi padre, en 1893, sé que Acuña de Figueroa (1791-1862), llamado el *Quevedo del Uruguay*, tradujo algunas poesías del Rector.

Fontanella. Manuscritos: Los 27, 80, 1358 y sobre todo 172 de la Biblioteca de Cataluña (el más importante); el ms. 3899 de la Biblioteca Nacional de Madrid contiene algunos versos de Fontanella. Torres Amat cita: el compilado por Ullastre; el de casa Farró de Sarriá de Gerona; de casa Tamarit o Villalonga; de la Biblioteca Episcopal y del Colegio de Barcelona. ¿Se corresponde alguno con los de la B. de Cat? Agrega una desconocida obra latina: «Petri in cunctis ex omnibus aliquid, sive magistri liberum» en poder del doctor Pedro M. Pons en 1705. Salat menciona cuatro tomos en fol. manuscritos en poder de don Mariano Sans de Barcelona. Pers y Ramona poseía también un manuscrito y Grau el llamado *Epílogo*. El ms. utilizado por Bernad y Duran, ¿era alguno de los anteriores? Desconozco su paradero. — Ediciones: J. M. de GRAU y J. RUBIO Y ORS publicaron, sin poner su nombre en el título, *Mostras de la Collecció de obras antigas catalanas escullidas entre las de nostres millors poetas y prosistas* (Barcelona, Torner ?, 1840 ?). En las páginas 26-28, tomándolas de un «M.S. del siglo 17» y páginas 38-40, de «una collecció, titulada Epílogo», publicaron unas pocas poesías de Fontanella: dos sonetos, un romance, y una décima vallfogonescos, y tres de la serie de las *Giletas*. PERS Y RAMONA, en su ya citada *Historia de la lengua y de la literatura catalana* (páginas 179-191), publicó, con traducción castellana, unas escenas de *Amor, Firmesa y Porfia* y dos de las *Giletas* dadas a conocer por Grau y Rubió y Ors. El mismo PERS Y RAMONA editó: *El robo de Filis, o sea Amor, Firmeza y Porfía*. Tragicomedia pastoral en tres actos y en verso, traducida al castellano por don Magín Pers y Ramona (Barcelona, 1862). Al año siguiente *Lo Robo de Filis, o sia Amor, Firmesa y Porfia*. Tragicomedia pastoral en tres actes y en vers. Publícala per lo amor que sempre ha tingut y té a la literatura de sa patria, don Magí Pers y Ramona (Barcelona, 1863). El editor añadió al título *Lo robo de Filis* «convençut que aquest era lo títol que més se li adaptaba, puix axís se desprent del contingut de la mateixa obra». PERS, como antes TORRES AMAT, dudó entre los nombres de Fontanella y Fontaner, al atribuir la obra. El manuscrito de Josep Fontaner y Martell, *Libro de diversas letras* (1689) que dió pie a Torres Amat para sus vacilaciones, está hoy en la Biblioteca de Cataluña (ms. 888). Son versos castellanos. Quedó incompleta la siguiente edición: «Biblioteca Catalana del segle XVII». *Obras Poéticas del «Fènix Català» Francisco Fontanella* precedidas d'un estudi de la literatura catalana desde sos orígens fins á nostres dias y d'una biografía d'en Francisco Fontanella per Joseph BERNAD Y DURAN (Barcelona, 1899). Era un folletín de la revista «L'Atlàntida». Se publicaron 28 páginas de un prólogo que se pierde en generalidades faltas de crítica y sin que llegue a decir una palabra de Fontanella, y 48 páginas de poesías, sin decir de dónde se han tomado los textos. J. P. FONTANELLA, *Cathaloniae Decisiones* (Barcelona, 1639). Contiene los versos de Francisco y de su hermana Contesina, la monja, a su padre. V. BALAGUER, *Hist. de Cataluña*, IV, 1863, págs. 662-667, publica la *Silva* con que se termina el panegírico de Fontanella a Pau Claris; la da como si se tratara de un certamen celebrado en su conmemoración. — Biografía: *Biografía eclesiástica completa* (Barcelona-Madrid, VII, 1854, pág. 313) contiene una breve biografía, nada documentada, y cita manuscritos de sus obras a base de Torres Amat. El artículo lo firma G. (Joaquín M. de Grau ?). J. S. PONS, *Histoire*, ya citada. J. CAPEILLE, *Dictionnaire de biographies roussillonnaises* (Perpignan, 1914). SALAT, *Catálogo*, Apéndice a la *Gramática* de Ballot (1814), pág. 20, habla brevemente del poeta. Sobre la misión de Josep Fontanella a Münster, *Memorial Histórico Español*, XXIV, 136 y 137, y SOLDEVILA, *Hist. de Cat.*, II, 337. — El *Trivinyo* de Fontanella es el célebre gracioso del cual tenemos noticias entre los años 1622-1638 (RENNERT, *The spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, 1909; p. 609).

c) *Poesía anónima y popular.* El cancionero catalán tradicional recibió importantes incorporaciones en el siglo XVII gracias a la difusión escrita (por la impresión y circulación de roman-

ceros y pliegos sueltos) y oral (soldados, inmigración forastera, etc.). Citaré en primer lugar las colecciones clásicas: MILÁ Y FONTANALS, *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos* (Barcelona, 1853) y *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales* (Barcelona, 1882); F. P. BRIZ, *Cansons de la terra. Cants populars catalans* (Barcelona, 1866-77, 5 vols.); M. AGUILÓ, *Romancer popular de la terra catalana. Cançons feudals cavalleresques* (Barcelona, 1893); A. CAPMANY, *Cançoner popular* (Barcelona, 1901-1913, 3 vols.); J. AMADES, *Les cent millors cançons populars* (Barcelona, «Bibl. Selecta», vol. 42, 1948) y *Els cent millors romanços catalans* (ibíd., vol. 193, 1955). Labor considerable de recolección de canciones de la tradición oral es la que emprendió la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* de la «Fundacio Rabell y Cibils, Vda. Romaguera», por desgracia interrumpida. Ha publicado tres volúmenes (*Materials*) de estudios y resultados de misiones de investigación (Barcelona, 1926-29) de riqueza musical y textual incomparables. Sobre estudios relativos a canciones determinadas que podían ya circular en el siglo XVII, ENTWISTLE, *La dama de Aragon* («Hispanic Review», VI, 1938, 185-192) y *La Chanson populaire française en Espagne* («Bulletin Hispanique», XXVI, 1949) y sobre todo J. ROMEU, *El mito del comte Arnau en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura* (Barcelona, 1948). La canción, concluye, es de danza y de fines del XVI o principios del XVII. A propósito del *Cant dels ocells* véase J. ROMEU, *Les Nadales tradicionals* (Barcelona, 1952, «Biblioteca Folklórica Barcino», núm. 5, pág. 92). La cree del siglo XVIII, pero es anterior al desembarco en Barcelona del archiduque Carlos (Bib. Cat., Foll. Bonsoms 906, la imita). — Las *trobas, corrandes, corrantas* (Rosellón), *gloses* (Baleares) aparecen ya en el siglo anterior y se dió alguna indicación bibliográfica en el vol. III de esta obra; persiste la forma con popularidad auténtica; cf. COURTAIS, *Corrantas rossellonesas* («Jochs Florals de Barcelona», 1884, 115-123); SERRA BOLDÚ, *Cançons de pandero* (Barcelona, 1907); F. de B. MOLL, *Cançons populars mallorquines* (Mallorca, «Les Illes d'Or», núm. 4, 1934). — La letrilla de *Bernarda* (p. 579), es el conocido villancico del cual tantas variantes ha reunido BLECUA (D. ALONSO y J. M. BLECUA, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Madrid, 1956, p. LIV). — Sobre Honorat Ciuró, de tan simpática inspiración, cf. el capítulo que le dedica J. S. PONS, *Histoire*, pág. 133; este *to de Pastoreta galana* que el poeta llevaba al *divino*, siguió en el repertorio popular, al menos en cuanto a las palabras de la antigua canción. J. Verdaguer recogió en Vallespir una canción a la Inmaculada que también se daba en Castellar de Nuch, y que empezaba *Pastoreta galana* (cf. J. M. de CASACUBERTA, *Verdaguer col·lector de cançons populars*, «Estudis Romanics», I, 1947-48, pág. 115). — Sobre relaciones carnavalescas en verso, de estilo popular, A. BALAGUER Y MERINO, *Lo Carnestoltes a Barcelona en lo segle XVII*. Romansos populars catalans reproduhits d'impresos contemporáneos e ilustrats ab notas y documents inèdits (Barcelona, La Renaixensa, 1878). — Doy los primeros versos de la obrita *De la mudança del temps* (impresa en 4 páginas en 1606 por Gabriel Graells y Geraldo Dotil): «Diré lo que voleu en sparsa rima — perque *lo vers de Iaume Roig enfada* — y vers de més primor, més temps demana...». Es una obra de propaganda de la gestión del virrey duque de Monteleón contra el bandolerismo, y merece comentario político por sus alusiones históricas. También se refiere a otra poesía sobre motivo semejante: «ja'n ha cantat lo bon pastor Sileno — al so de un rabequet o caramella». Es la primera cita que conozco de este seudónimo poético. — J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura española*, IV, 1955, da el análisis del contenido de algunos de estos cancioneros. Véanse las delicadas reproducciones hechas por la Editorial Castalia de Valencia. — Sobre Mulet, además de la obra citada en el texto, PUIG TORRALVA y MARTÍ GRAJALES, *Estudio histórico-crítico de los poetas valencianos de los siglos XVI, XVII y XVIII* (Valencia, 1883, pág. 80); MARTÍ GRAJALES, *Ensayo de un Diccionario de los poetas que florecieron en el reino de Valencia* (Madrid, 1927, págs. 315-319) y RIBELLES, *Bibliografía*, III, 406-409; *Secret de peixar tellines y traza de agafar rates*. Comedia... por L. SERRA Y RIERA («Rev. Hispanique», XLIII, 1918, págs. 521-528). — Sobre Matheu y Sanz véase PUIG TORRALVA y MARTÍ GRAJALES, *loc. cit.*, 86; MARTÍ GRAJALES, *Ensayo*, 299-300; E. JULIÀ MARTÍNEZ, *Un dramaturgo valenciano desconocido* («Rev. de Bibliografía Nacional», II, 1941, págs. 201-244). J. ROMEU trabaja sobre estos textos. — *Goigs*: F. MUNS, *Estudis sobre la poesia popular religiosa* («Certamen Joventut Catòlica», Barcelona, I, 1879,159-214); SERRA BALDÓ, en «Homenatge a Rubio i Lluch» (Barcelona, 1936, III, págs. 367-385); J. B. BATLLE, *Los goigs a Catalunya* (Barcelona, 1924; reproduce 100 ejemplares del siglo XVII). En Valencia: ALMARCHE VAZQUEZ, *Goigs valencians; sigles XV al XIX* (Valencia, 1917); RIBELLES, *Bibliografía*, III, 23-26; AMADES, *Goigs, romanços, estampes i auca de St. Vicens Ferrer* («Anales Centro de Cultura Valenciana», XVI, 1955, págs. 233-282). — Sobre *goigs* en el Rosellón, P. VIDAL, *Manada de goigs* (Perpignan, 1890); P.P., *Los goigs dels ous*, recueillis par M. P.P. et précédés d'une notice historique (Perpignan, s.a., 4.ª ed.); J. S. PONS, *loc. cit.* Textos de *goigs*, algunos al parecer del siglo XVII, pueden hallarse en las colecciones manuscritas descritas por F. PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputacio de Barcelona* (Barcelona, 1908-1909), 2 vols. y en las importantes colecciones impresas de la Biblioteca de Cataluña y del Archivo Histórico Municipal de Barcelona.

3) PROSA. Sobre *Pierres de Provença*: ANGLADE, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age* (París, 1921, pág. 227). Sobre las citas de *Magalonas en pla* en librerías del siglo XVI, MADURELL-RUBIÓ, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Bar-*

celona (1474-1553) (Barcelona, 1955, págs. 789-792 y 889). — Edición moderna: *Historia de Pierres de Provença y de la Gentil Magalona* (Barcelona, 1908, «Histories d'altre temps», vol. v): para la bibliografía de esta obra véase «Bibliofilia», vol. I, cols. 516-518. — *Pere Porter*. J. MIQUEL Y PLANAS, *Llegendes de l'altra vida* (Barcelona, 1914, págs. 211-238 y 344-348).

Historiografía. Para los historiadores de la época en general véase: F. MATEU Y LLOPIS. *Los historiadores de la Corona de Aragón durante la Casa de Austria* («Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras», Barcelona, 1944). — Miquel PARETS (Ed. en *Memorial histórico español*, Madrid, 1888, vols. XX-XXV con notas y apéndices documentales de C. PUJOL Y CAMPS: en la versión castellana). — Para los autores de los que no se citan ediciones modernas, cf. PALAU. — Sobre J. R. *Vila* (1575 ?-1638) TORRES AMAT escribió un largo artículo; B. RIBAS («El Criterio Católico», VI, 1887, 562) menciona su biografía del Dr. Pere Font conservada en un manuscrito del archivo de la Catedral: ROCA. *En Jaume R. Vila heraldista catala* (Discurso en la R. Acad. de Buenas Letras, Barcelona, 1918); ídem, *En Jaume Ramon Vila Prebere y l'abadiat de Santa Maria de Montserrat* («Analecta Montserratencia», IV, 1922, 295-318); BOHIGAS, *Notas sobre algunas crónicas catalanas contenidas en manuscritos de la Biblioteca Nacional* («Rev. de Bibliografía Nacional», II, 1941, 66-71); MADURELL, *Las actas notariales certificatorias de la exhibición de antiguos nobiliarios* («La Notaria», 1946). RIQUER en el artículo sobre el seudo-Boades que se citará después, se refiere a la autenticidad de *La Fi del comte d'Urgell* cuya transmisión se basa en copias hechas por J. R. Vila, en sentido afirmativo. — *Pujades*. RUBIO Y LLUCH. *La escuela histórica catalana* (Discurso en la R. Academia de Buenas Letras, Barcelona, 1913). Véase también el juicio de P. KEHR, *Papsturkunden in Spanien. Katalanien*, I, 1926, páginas. 26-27. SANCHEZ ALONSO, *Historia de la historiografía española*, II, 1944, págs. 189-190. Sobre sus *Dietaris*, A. ELÍAS DE MOLINS, *Una nota al Quijote* («Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1897); A. DURAN SANPERE, *Un dietari inedit de Jeroni Pujades* (comunicación anunciada en el «Butlletí de l'Acad. de Bones Lletres», XVI, 1936, pág. 306). Sobre textos históricos catalanes de Pujades (mss. 224-225 de la Bibl. Episcopal de Vich, cf. «But. Bibl. Cat.», VIII). Sobre el valor de los *Flosculi* hoy en París, véase R. d'ABADAL Y VINYALS, *Diplomes carolingis a Catalunya* (Barcelona, IEC, 1926-50, pág. XXVI). Para la versión y edición de su crónica en castellano, véase SANCHEZ ALONSO y PALAU. Copio la declaración de Pujades sobre haber escrito su obra en catalán: «Desitjavan alguns fos aquesta obra escrita en llengua castellana, com aquella que és més estesa y entesa per les nacions estrangeres. Pero no és estada possible altra cosa del que se és fet. Axí per no ser ingrat a la Patria y nació, dexant la propia per altra llengua, y lo natural do per les gracies estranyes, com també per ser tota la obra de Catalunya,..». — Rafael *Cervera*. Los datos biográficos los tomo del *Libre de Solemnitats de Barcelona*, ed. por DURAN SANPERE y J. SANABRE (Barcelona, 1930, I, 376 y II, 163, 173, 175). Describe los *Discursos históricos* MOREL-FATIO, *Manuscrits espagnols de la Bibl. Nat. de Paris* (París, 1892, ms. 397-398). — *Corbera*. REIG VILARDELL, *Esteve de Corbera. Apuntacions biogràficas* (Barcelona, 1892). Para sus obras inéditas véase también TORRES AMAT. — P. J. COMES, *Libre de algunes coses asanyalades* (Barcelona, La Renaixensa, 1878). — *Bruniquer*. *Relació sumaria de la antiga fundació y cristianisme de la ciutat de Barcelona* per Esteve Gilabert Bruniquer. Ab un pròlech de Francisco Maspons y Labros (Barcelona, «Arxiu Historich», 1885); MOLINÉ Y BRASÉS, *Notes pera la biografia d'En Bruniquer* («Bol. Acad. Buenas Letras», VI, 1911-12); entre otras noticias, publica una carta a Bruniquer del historiador Pujades. — Jeroni de REAL, *Dietari aont estaran asentadas per diades, mesos e anys las cosas notables que aniran succeint en la present ciutat de Girona...* Comensat per mi... iurat en cap lo corrent any 1637 (Madrid, Bibl. Nac., ms. 3619; cf. catálogo DOMÍNGUEZ BORDONA, 1931, página 44). — *Canyelles*. L. SOLER Y MARCH publicó su *Descripció*, con notas interesantes históricas y biográficas (Manresa, 1896). — Antoni MOLL, *Ordinacions y sumari dels privilegis, consuetuts y bons usos del regne de Mallorca* (Mallorca, Guasp, 1663). El autor era «notari, sindich y Archiver perpétuo de la Universitat de dit Regne». — E. TODA, *Bibliografía española de Cerdeña* (Madrid, 1890). — Sobre Matheu y Sanz, historiador, MATEU Y LLOPIS, El «Sumari de la successió dels ínclits Reys de Valencia» («Almanaque de *Las Provincias*», Valencia, 1942).

J. Febrer. Se verá toda la bibliografía en M. de MONTOLIU, *Les trobes de Jaume Febrer* («Rev. Hispanique», XXVII, 1912, págs. 285-389). — *Boades*. *Libre de feyts d'armes de Catalunya*, ed. de E. BAGUÉ en «Els Nostres Clàssics», 5 vols. (Barcelona, 1930-1948); en el vol. IV, 1948, págs. 11-89, M. COLL ALENTORN publicó el estudio al cual se refiere el texto. En esta edición se indica toda la bibliografía anterior manuscrita e impresa. E. BAGUÉ, en el vol. V, páginas 5-41, publica un estudio sobre Roig y Jalpí, el probable autor de la falsificación. Impugnando los argumentos de Coll Alentorn, V. COMA SOLEY publicó *Autenticidad de la Cronica de Bernardo Boades*. Réplica a M. Coll Alentorn, E. Bagué y José Pla (Blanes, 1949). Sobre la lengua del seudo-Boades como argumento contra su autenticidad, M. de RIQUER, *Examen lingüístico del «Libre dels Feyts d'Armes de Catalunya» de Bernat Boades* («Bol. R. Acad. de Buenas Letras de Barcelona», XXI,1948). El estudio, ceñido y bien planteado, confirma la tesis de la mixtificación.

ÍNDICE DE MATERIAS

SIGLOS XVIII Y XIX

PRIMERA PARTE

LAS INSTITUCIONES LITERARIAS DEL SIGLO XVIII

por Antonio Papell †

LA LITERATURA HISPANO-ITALIANA DEL SETECIENTOS

por Miguel Batllori, S. J.

LA POESIA LÍRICA EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII

por Fernando Lázaro

Páginas

LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA NEOCLÁSICAS

por Agustín del Saz

JOVELLANOS

por Ángel del Río

EL PADRE MAESTRO FRAY BENITO JERÓNIMO FEIJÓO MONTENEGRO
por Vicente Risco

EL COSTUMBRISMO EN EL SIGLO XVIII
por E. Correa Calderón

GÉNEROS MUSICALES DE TRADICIÓN POPULAR Y OTROS GÉNEROS NOVÍSIMOS
por José Subirá

LA POESÍA TRADICIONAL DE HISPANOAMÉRICA

por Juan Alfonso Carrizo

LA LITERATURA QUECHUA

por Jesús Lara

POESÍA INDÍGENA MEXICANA

por Francisco Monterde

LA LITERATURA MEXICANA

por Francisco Monterde

LITERATURA CATALANA

por Jorge Rubio Balaguer

INDICE DE ILUSTRACIONES

Págs.